

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中　主编

土星之命

艺术家性格和行为的文献史

〔美〕玛戈·维特科夫尔
〔美〕鲁道夫·维特科夫尔　著
陆艳艳　译　尹雅雯　校



商務印書館
创于1897 The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛
范景中　主编

土星之命

艺术家性格和行为的文献史

〔美〕玛戈·维特科夫尔　鲁道夫·维特科夫尔　著
陆艳艳　译　尹雅雯　校

商务印书馆
创于1897 The Commercial Press
2019年·北京

图书在版编目（CIP）数据

土星之命：艺术家性格和行为的文献史 /（美）玛戈·维特科夫尔，（美）鲁道夫·维特科夫尔著；陆艳艳译. —北京：商务印书馆，2019
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978 - 7 - 100 - 16919 - 6

Ⅰ.①土… Ⅱ.①玛… ②鲁… ③陆… Ⅲ.①艺术家—研究 Ⅳ.①J03

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2018）第283950号

土星之命
艺术家性格和行为的文献史
〔美〕玛戈·维特科夫尔
〔美〕鲁道夫·维特科夫尔 著
陆艳艳 译 尹雅雯 校

商务印书馆出版
（北京王府井大街36号 邮政编码 100710）
商务印书馆发行
山东临沂新华印刷物流
集团有限责任公司印刷
ISBN 978 - 7 - 100 - 16919 - 6

2019年5月第1版 开本 670×970 1/16
2019年5月第1次印刷 印张 31¼
定价：110.00元

BORN UNDER SATURN

THE CHARACTER AND CONDUCT OF ARTISTS

A DOCUMENTED HISTORY FROM ANTIQUITY TO THE FRENCH REVOLUTION

MARGOT AND RUDOLF WITTKOWER

Margot and Rudolf Wittkower

Born Under Saturn:
The Character and Conduct of Artists
A Documented History from Antiquity to the French Revolution

本书根据纽约书评出版公司2006年版译出。



总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为 *appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书迻译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

（*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420）

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卓与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。(《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔[Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character［德不孤，必有邻］。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。



图1　雅各伯·德·戈恩,《忧郁》, 版画

序 言

约瑟夫·康纳斯［Joseph Connors］

佛罗伦萨的两座大公宫殿——韦奇奥宫和皮蒂宫之间连着一条长长的走廊，从乌菲齐美术馆开始，横穿过阿尔诺河和热闹的奥特拉诺区。这条延伸近千米的长廊不对游客开放，因此鲜少有参观者到访，然而这里却收藏了世界上数量最多的艺术家自画像。这项收藏活动从17世纪的枢机主教莱奥波尔多·代·美第奇［Leopoldo dei Medici］开始，一直延续到20世纪。从安德烈亚·德尔·萨托［Andrea del Sarto］和瓦萨里［Giorgio Vasari］，到鲁本斯和伦勃朗，凡·代克和委拉斯克斯，大卫和德拉克洛瓦，再到莫里斯·丹尼斯［Maurice Denis］、巴拉和夏加尔……这些画家骄傲又神秘地凝视着我们，时而炫耀着他们精致的礼服，时而紧握着画笔和调色板，又或把玩着书籍与乐谱，有时甚至拿着他们的自画像。漫步在这条宏伟的艺术长廊中，我们惊叹着这些男子的相貌（偶尔也会闪现几位女性的面孔），他们似乎在提出一项挑战，希望我们能从这些画像中判断出他们的性格或扮演的形象。早在公元1世纪，作家斐洛［Philo Judaeus］就已经提出过这样的疑虑：

> 艺术品始终真实地反映出它们的创造者，因为当观众看到雕塑和绘画时，难道不会立即对雕塑家和画家产生某种想法吗？

这段文字转引自维特科夫尔夫妇的《土星之命》[*Born Under Saturn*]。这本书于1963年初版，如今再版。现代学术界常会对艺术家的性格和其艺术特点之间的关系进行探讨，而此书正是引发这种探索的源头。我们真的能从作品中判断出创作者的个性吗？我们有关艺术风格的想法从何而来？我们是否充分了解艺术作为一门专业的发展过程？我们需要什么工具来研究历史背 xviii 景下的创造力？在讨论从中世纪末到浪漫主义时代之间欧洲艺术家的生平和成就时，维特科夫尔夫妇尝试将上述这些问题置于历史情境中加以审视。因此，书页间浮现出的画面立刻变得细节丰富，一览无遗：我们看到文艺复兴时期的艺术家摆脱中世纪的行会开始自立谋生，经历着一种解放后新的社会地位带来的变化无常，维特科夫尔夫妇认为正是在此时诞生了“忧郁古怪的艺术家”的观念；紧接着一段更为漫长的时期，艺术家却表现出高尚体面的样子，乔舒亚·雷诺兹爵士 [Sir Joshua Reyndds] 就是其中一位杰出代表，他收入不菲、自信满满地跻身于上流社会；随着浪漫主义思潮的临近，威廉·布莱克 [William Blake] 宣告了一个新纪元的到来，艺术家又再次表现出反叛者的一面，他们打破陈规旧制，努力挣脱理性的束缚。

《土星之命》是一本涉猎广泛，叙述紧凑，又充满睿智的佳作。它不仅仅是一本有趣的艺术家生平故事集，也是一次先锋尝试。书中首次引入艺术家的概念，并研究这个概念在历史长河中不断变化的轨迹。此外，它还清楚地阐明了一些影响20世纪艺术史发展的重要方法论。如果要进一步评估整本书的成就，我们则需要了解更多维特科夫尔夫妇生平和工作的情况。

作为那个时代最伟大的德国犹太裔艺术史学家之一，鲁道夫·维特科夫尔为了逃离纳粹政权被迫移民，先避难于伦敦，随后到了纽约，在哥伦比亚大学任职，直至退休。维特科夫尔最负盛名的是他对文艺复兴建筑的相关研究，他以非凡且创新的洞察力撰写了关于阿尔贝蒂、米开朗琪罗和帕拉第奥 [Palladio] 的著作，同时他也是研究巴洛克雕塑和贝尼尼 [Gian Lorenzo Bernini] 作品的权威学者。“一战”后，维特科夫尔曾就学于柏林和慕尼黑，毕业论文研究的对象是文艺复兴时期维罗纳的一个名叫多梅尼科·莫罗

内［Domenico Morone］的二流画家；1923年，他搬到罗马，在一座新成立的德国研究所赫尔茨安南图书馆［Bibliotheca Hertziana］任职。当时，他协助所长恩斯特·施泰因曼［Ernst Steinmann］研究米开朗琪罗，并开始着手研究巴洛克建筑和雕塑。这是一直被低估的一个领域，17世纪长久以来都被视作倒退时期，因此相关的学术论著寥寥无几。维特科夫尔和海因里希·布劳尔［Heinrich Brauer］将贝尼尼已知的所有绘画作品整理出一本厚厚的目录，于1931年由赫尔茨安南出版，为后世研究这位重要的巴洛克艺术家奠定了基础。时至今日，此书仍是一本珍贵的工具文献。

通过下面这个故事，我们会发现维特科夫尔的兴趣是多么与众不同，且富有创新精神。意大利早期绘画的鉴赏大师贝尔纳德·贝伦森［Bernard Berenson］来罗马拜访施泰因曼时，以年轻助手的身份被引见的维特科夫尔请他参观自己的工作，并拿出了贝尼尼绘画作品的照片。贝伦森就坐在桌对面翻阅照片背面的标签，甚至都没有翻过来看一眼正面。最后，他开口直言道："看着这些，我都犯恶心了。"维特科夫尔对此非常愤怒。他暗下决心要努力寻找一个学生所做工作的价值和重要性，这使他后来成了一个伟大的导师，在英国和美国培养了两代学生。

赫尔茨安南的助理直至离职前向来都是单身汉，但在1923年的最后一天，这项传统被打破了，因为维特科夫尔结婚了。当时他才22岁，而新娘还比他小一岁，两人在十六七岁时就已经相识。玛戈·豪斯曼出生于柏林一个富裕的犹太裔医生家庭，但她却立志从事家具设计和制作，这在当时并不是一个女性的传统职业，尤其就她的背景而言。1919年，她报名入读柏林木工专科学校，1920年又去了夏洛滕堡附近的城市工艺美术和手工艺学校学习。整个20年代，她一直以园林和室内设计师的身份从事各种工作，同时还要抚养他们的孩子马里奥。

1933年，维特科夫尔一家移民英国。他们颇具政治意识地预见到希特勒的掌权可能并非一时之势。第二年，鲁道夫幸运地在一家图书馆找到了工作。这家拥有120 000册书籍的图书馆就是由阿比·瓦尔堡［Aby Warburg］于汉堡

创立，又在1934年迁往伦敦的著名的瓦尔堡图书馆。瓦尔堡是汉堡一个声名显赫的银行家族后裔，于1929年不幸去世。维特科夫尔夫妇曾在1927年与他见过一面，当时他在康斯坦茨湖的一家精神诊所治疗精神分裂症，这种病魔从1918年就开始折磨着他。那次见面适逢他出院一周年之际，双方建立了密切的关系。维特科夫尔后来一直坚信瓦尔堡是一个真正的天才，他的兴趣包含了整个视觉文化领域，不仅仅是文艺复兴时期佛罗伦萨的那些伟大艺术，还有占星术，甚至广告和连环漫画之类的流行事物。他欣赏文艺复兴精神中最崇高的理念，但也能看到潜藏于底下的恶魔。

xx

正因为瓦尔堡这位精神分裂症的受害者，20世纪早期的学术领域才开始对忧郁产生关注，也是数十年后诸如《土星之命》等著作出现的最初动机。忧郁的确是理解瓦尔堡早期多部作品的关键所在。忧郁在中世纪是倦怠懒惰、阴郁萎靡的同义词，但在文艺复兴时期，新柏拉图主义的哲学家马尔西利奥·菲奇诺［Marsilio Ficino］重新发现了亚里士多德的一段文字，这位古代作家认为所有在艺术和科学领域中获得卓越成就的人皆为忧郁者。菲奇诺将亚里士多德关于忧郁具有创造性和柏拉图认为艺术的灵感来自神性迷狂［divine mania］的两种观点结合在一起。于是，忧郁成为创新精神的标志。（比如，米开朗琪罗将自己惯有的忧郁和自我强加的孤立称为疯狂、愚蠢，但他的确属于柏拉图所说的神性迷狂。）瓦尔堡的追随者们，尤其是他的门徒，伟大的学者潘诺夫斯基［Erwin Panofsky］继续调查研究忧郁的意义，并成为他那本丢勒传记的核心内容。除此之外，研究英国伊丽莎白时代文学的学者也被这个主题吸引。如果忧郁在文艺复兴的感性中获得了殊荣，那么它在20世纪也能回归到一个更加贴切的位置。土星——忧郁的守护之神——出现在本书的标题和卷首插图中，就足以彰显出这份荣誉。

乍看之下，人们也许会以为《土星之命》是一本研究艺术家心理学方面的专著，可事实上，倒不如说此书是历史学家对心理学的报复，至少是针对从19世纪兴起的艺术家精神分析风潮的反抗。据说，鲁道夫在学生时代曾

接触过弗洛伊德的学说，并被其深深吸引，甚至一度在床边备着纸笔，以便记下自己的梦。他对从维也纳来到柏林的讲师也充满兴趣，他们会举办一些“莱奥纳尔多和精神分析学”之类的主题讲座。正如玛戈日后所言，这是艺术家的个性刚刚引发关注的一个时代。不过，维特科夫尔夫妇在1963年时已经意识到比起心理学的推测，历史更加能够揭示艺术和艺术家的真相。

在研究个性和才华的过程中，不断有人试图从心理学，而非历史中寻找研究的着力点，而这些尝试却让维特科夫尔夫妇不由得产生怀疑。早在1863年，切萨雷·隆布罗索［Cesare Lombroso］就尝试将天才和精神错乱联系起来，并引用了一堆奇闻逸事作为论证。从1917至1920年，德国的潘年堡［Pannenborg］兄弟试图建立一套创造性人格的心理学类型。与维特科夫尔夫妇同时代的德国艺术史学家恩斯特·克里斯［Ernst Kris］不仅接受了弗洛伊德的精神分析学，甚至还以分析师的身份执业。他对肖像雕塑家弗朗兹·萨韦尔·梅塞施密特［Franz Xaver Messerschmidt］（1736—1783）的“人物头像”进行精神分析研究，并在1932年发表了颇具影响力的《头像》［*Characterköpfe*］。所谓的“头像”指的是梅塞施密特在去世前最后13年间创造的一系列表情扭曲的面孔，总计69件，其中有49件幸存下来，并且很快闻名于世。它们被认为反映了与性格类型相关联的内在情感，其中不仅有看似于人无害的“快乐微笑的老人”和“不满的男人”，也有两张著名的以可怕方式扭曲笑脸唇部的“喙脸”［beak heads］。

xxi

克里斯用弗洛伊德的精神分析学语言进行写作，对他来说，梅塞施密特是一个具有严重偏执妄想倾向的精神病患者，且有向精神分裂发展的趋势。克里斯相信精神疾病对梅塞施密特的创造力起着至关重要的作用，但对维特科夫尔夫妇而言，他是一位值得尊敬的成功艺术家，尽管脾性有些古怪孤僻，但绝非一个疯子。艺术家要创作具有隐晦含义的私人作品，同时又要满足付钱客户的要求，他们并不认为这是一种发疯的迹象。事实上，很多艺术家都做过类似的事，像米开朗琪罗就曾为柏拉图之恋的对象托马索·代·卡瓦列利［Tommaso dei Cavalieri］创作了多幅具有私人含义的素描作品。而且，艺

术家专注于神秘的实践活动，痴迷于比例和面相也绝非个别现象。正如鲁道夫·维特科夫尔在1949年出版的书中所言，自阿尔贝蒂的时代起，对比例的研究和思考已经成为艺术史的基石。在《土星之命》中，维特科夫尔夫妇对弗洛伊德仍然心存敬意，但对精神分析类型在艺术史中的应用却抱以怀疑态度。对他们来说，潜意识冲动的单一模式实在太过模糊晦涩，相比之下，将艺术家置于历史情境中的探究则要清楚明晰得多。

如果说克里斯只是引发了维特科夫尔夫妇的怀疑，那么另一位作家则彻底激起了他们的反感，此人就是心理学家恩斯特·克雷奇默［Ernst Kretschmer］。他在1912年试图创建一套性格的生理学依据，并在1929年绘制了一份天才类型的图表。维特科夫尔夫妇发现克雷奇默的种族主义理论令人反感，并反对他那些毫无事实根据的推论，他们列举了如下这个例子：

xxii

> 文艺复兴时期现实、快乐的氛围拥有纯粹世俗，贪恋尘世，寻欢作乐和建设性的艺术本质，与哥特式精神相比，注入了更多循环性气质。

虽然现在听起来可能荒谬无比，但是克雷奇默在20世纪30年代曾经风靡一时。他的理论被维也纳学派的后起之秀，历史学者汉斯·泽德尔迈尔［Hans Sedlmayr］采纳，用来解释一位艺术家非传统性的设计。这位艺术家正是鲁道夫·维特科夫尔在罗马时十分喜爱的弗朗西斯科·博罗米尼［Francesco Borromini］（1599—1667）。泽德尔迈尔根据博罗米尼偶尔的暴躁情绪和最后的不幸自杀来推测艺术家的内在精神状态，用他所谓的“一种精神分裂人格”（克雷奇默的术语）来分析博罗米尼的建筑，从被他视为博罗米尼艺术深层结构的建筑抽象形式中进行辨识。

在维特科夫尔看来，这些自命不凡的陈腔滥调对阐释这位拥有无限创造力的建筑大师的成就简直是一无用处。维特科夫尔天生就反对专制的知识结构强加于历史研究，于是他和泽德尔迈尔展开了较量，在1931年的学刊上进行了一番唇枪舌剑的辩论。当得知泽德尔迈尔是纳粹的拥护者后，他们的辩

论变得更加激烈。不过除此之外，这种争论实际上也是建立在两种截然对立的艺术史观点上。博罗米尼的例子可以体现出维特科夫尔夫妇在探讨艺术家个性问题时采用的方法。虽然在艺术家自杀的相关章节中，博罗米尼只占据了本书的极少篇幅，但在三年后，即1967年纪念艺术家逝世300周年活动的一篇演讲（由玛戈起草，鲁道夫校订发表）中，维特科夫尔重新审视了这位艺术家。这篇演讲稿有一个颇具戏剧性的标题——《个性与命运》[“Personality and Destiny”]，篇幅不长，但异常精彩，是关于巴洛克艺术家个性的最深刻的研究成果之一。维特科夫尔夫妇并非轻视心理学，尤其是这篇短文恰恰敏锐地探讨了博罗米尼和贝尼尼之间竞争关系的心理层面。不过，这一次洞察心理的精彩演示并非出于推测，而是以传记和历史作为依据，还原了一个执拗苦恼又才华横溢的艺术个性。

《土星之命》旨在将脱离情境的心理学分析转换为历史情境，但这种情境的构建前提首先是要对那个时代浩瀚如烟的文献资料进行海量的阅读。从瓦萨里直至18世纪的无数艺术家的“生平”，他们的往来书信及相关论著的多个版本一起汇聚成为瓦尔堡图书馆的中坚力量。本书收录了其中的大量传闻逸事，但并非贸然接受，而是结合其他证据加以审视，因此我们会看到一个推论总有大量可靠的证据支持。可以说，这本书就是一个信息库，拯救了那些因语言障碍或时间限制而被淹没在原始资料中一无所获的读者。 xxiii

原始的传记材料被组织整理成卓有成效的类别，其中的诸多内容预示着新一代的年轻学者可以在此基础上进行更加深入的研究。艺术家的作坊组织，为脱离行会获取自由的抗争，艺术契约，艺术家和金钱的关系，新教的偶像破坏运动，北方艺术家的罗马之行，骑士艺术家的晋升，宫廷艺术家……所有这些主题在近几十年来被专门著书，并成为重要的研究项目。维特科夫尔夫妇带领我们尽可能地从已公布的资料来源出发，后来的几代学者在这些简短篇章的基础上创造了整个新世界。

维特科夫尔夫妇提到了性爱和同性恋的问题，但并非故作正经或闪烁其

词，不过在1963年出版的时候，这些问题的确还不像今天这般被热议。在谈到那些风流韵事不断的艺术家时，作者愿意回到一种沉着冷静的口吻，一如曾经的文艺复兴和巴洛克时期的赞助人所持的态度。尽管书中出现了几位女性艺术家，但像琳达·诺克琳［Linda Nochlin］在1971年提出的“为什么没有伟大的女性艺术家”这个根本性问题没有在书中体现出来。不过，维特科夫尔夫妇还是为回答这个问题提供了必要的框架，包括学院训练的重要性（裸体素描的练习让女性被排除在外），以及艺术被看作是有着独特训练和赞助模式的职业观念。

或许适时也该提到一点的是，维特科夫尔夫妇在多年婚姻生活中经常以团队合作的方式一起工作，比如另一本1964年以两人联名出版的《天才米开朗琪罗》。但是，《土星之命》更多要归功于玛戈。1993年，她曾向一位盖蒂基金会的口述历史学家透露，初期的筹备和第一版草稿是由她一人完成的，尽管她又补充说若不是鲁道夫将材料打散重新整理的话，这本书永远都不会有出版的机会。鲁道夫建议玛戈以个人名义出版，但她认为丈夫的名气更大，两人联名的话会让这本书受到更多关注。因此，本书就以两位作者——鲁道夫和玛戈·维特科夫尔的名义在1963年出版。新版为了表达对第一作者的敬意，故将两人的顺序导正过来。

xxiv

《土星之命》是一部卓越的杰作，作者以谨慎明智的态度描述了这些奇妙的故事，为后人树立了典范。它不仅吸引读者去关注现代之前的艺术家，也让他们对20世纪初发展起来的艺术史学产生兴趣。最后，也是最重要的一点，阅读这本书本身就是一件其乐无穷之事。

引　言

如果一个人只能用可证实的言论来抗争反对他的人，那么历史就无法被书写下来。

——约翰逊博士 [Dr. Johnson]

可以毫不夸张地说，近年来探讨艺术家的个性和创造力的神秘源泉等问题的出版物比历史上任何一个时期都要多。大致而言，尽管研究方法迥然有异，最后得出的结论却相当一致。这些心理学家、社会学家，也包括某些艺术评论家不约而同地认为一些显著的特征使得艺术家有别于“普通”人。

艺术家的“另类”也被普罗大众广泛接受。尽管外行人鲜少会依据历史知识或个人经验做出判断，在他们眼中，艺术家一直都是以自我为中心、喜怒无常、神经过敏、倔强叛逆、不可信赖、放荡不羁、铺张浪费、一心沉溺于创作……总而言之，就是极难相处的一类人，这几乎成了普通人对艺术家的一贯印象。

艺术史家一般不会参与这类讨论。除了几个著名的特例外，他们不相信精神分析和“深度心理学”[depth psychology] 会对历史研究产生任何帮助，甚至认为这种倾向妨碍了他们对古往今来的艺术家的行为举止和作品进行更

深入的研究。他们声称非历史学家很容易以同一种参照标准来衡量不同的时代和环境，而且他们也怀疑从个案分析得出的结论能否概括成为一般性结论，尤其是在历史材料并不充足的情况下。

就艺术家异化这个问题，本书打算从一个长久被忽视的角度展开讨论。我们将尝试追究这种异化的原因和影响，关注那些针对艺术家性格和行为的评价，时间范围止于浪漫主义时代来临之际。为何学者和大众唯独把艺术家这个专业群体和其他人类族群区分开来，导致这种情况发生的根源究竟是什么？换言之，我们主要关心的是何时、何地、为何艺术家的典型形象出现在 xxx 人们脑海中，以及这种形象拥有什么不同的特点和命运。而这些问题的答案，我们将从艺术史的根源，包括传记、书信和档案文件在内的浩瀚资料中细细搜寻。

所以，我们的探究严格来说主要侧重于历史文献。因为关注的是不同历史时期对艺术家产生的不同看法，因此我们将尽可能地避免以今天的理论来阐释过去的历史。需要申明的是，我们的结论来源于历史文献，而非先入为主的偏见。当然，在面对无数的人物描写和同代人对艺术家各种怪癖的记载时，我们的选择不可能做到一视同仁。毕竟没有人可以完全摆脱偏见，所以在评判重要还是微不足道，具有启示作用还是无关紧要时，我们欣然接受了肯尼思·克拉克爵士［Sir Kenneth Clark］的这句名言：“艺术史，如同其他所有历史一样，全凭所需来接受或否定文字证据。”

我们不得不限制本书的范畴，部分原因是出于个人兴趣，还有则是考虑到对材料的熟悉程度。调查将集中于欧洲，包括画家、雕塑家和建筑师在内的视觉大师，美术和原始资料的独特性让这种限制显得尤为合理。有些读者可能会反对将19、20世纪排除在外，但我们还是遗憾地做出了这项决定。首先是考虑到相关文献的庞大数量；其次，我们的问题在法国大革命后又出现了很多新的角度，若要对其进行令人满意的探讨，或需一整卷的篇幅。所以，浪漫主义时代最终成为一个明确的休止符，考虑到那段时期所发生的很多根本性改变，我们认为探索结束在18世纪末相对而言更为妥当。

在尝试重构人们如何看待他们之中的艺术家，以及艺术家是怎么评价自身地位时，我们认为最好的方式就是直接引经据典，而且措辞和韵味本身也是一种额外的揭示。因此，原典占据了本书相当大的篇幅。这些从欧洲国家的相关文献中挑选出来的英文译本可分为三种不同的历史资料，每种都具有独特的价值：第一种，像契约、宫廷记录和税收报单之类的"中性"材料；第二种，艺术家的日记、自传，以及与他人往来的书信；第三种，理论和传记著作。总体而言，我们放弃了传统主题和传奇之类的材料，只是偶尔引用来帮助读者理解特殊状况或当时普遍的思考模式。对我们来说，传记才是最重要的材料。这些作者要么是本人熟识他所描写的对象，要么是从与艺术家密切接触的人那里获得信息。我们尝试置身于旁观者的角度，尽可能地收集进一步的证据来证实他们的记载，但个人私交和道听途说得来的信息仍不能轻易成为可信赖的证据。莫迪利亚尼小姐最近告诉我们，一些狐朋狗友关于她父亲的那些放荡故事完全是子虚乌有之事，至少也是在事实基础上被"添油加醋"过一番。对艺术家的品行进行粉饰还是"抹黑"常常取决于作家的立场，看他是因某些秘而不宣的动机选择揭露，还是隐瞒真实的性格特征。

xxxi

至于对史料的批评分析，尽管这项任务看似很有必要，却不属于本书的范畴。而且，J. 冯·施洛塞尔［J. von Schlosser］的《艺术文学》［*Kunstliteratur*］（1924年；*La Letteratura Artistica*，意大利文版，1956年）和一些近期出版的研究让我们可以免去这项任务。不过，考虑到读者可能不熟悉某些艺术史的来源，书中还是适时插入了一些备注。

与艺术家相关或由艺术家本人撰写的论著最早出现于14世纪中叶的意大利，不过当瓦萨里在1550年出版他的《名人传》时，所有早期的努力都变得相形见绌。这部著作在后来200多年间被公认是艺术史写作的模板，瓦萨里的继任者和模仿者主要集中在意大利，像罗马的巴廖内［Baglione］、帕塞里［Passeri］、贝洛里［Bellori］和帕斯科利［Pascoli］，佛罗伦萨的巴尔迪努奇［Baldinucci］，威尼斯的里多尔菲［Ridolfi］，热那亚的索普拉尼［Soprani］都是其中的佼佼者。相比之下，其他国家的著作不仅出现的日期靠后，而且

数量稀少，只有一个意大利化的德国人，桑德拉特［Sandrart］才能与他们相提并论。长久以来（具体时间还须商榷），意大利不仅是最重要的艺术中心，意大利的艺术家通常也比国外的同行具有更高的学识和文化修养。这也是本书的大部分引文都节选自意大利文献的原因。

17、18世纪的多数传记风格或多或少都遵循着同一种模式。撇开一些哲学思辨，这类模式通常先叙述艺术家的出身和早年生活，接着罗列出一系列作品名单，最后再对艺术家的品行进行一番描述。这种狭隘的框架在日后变得越发刻板教条，艺术家的出身常常被严重地两极分化：要么极其卑微，让日后的声名鹊起更具传奇色彩；要么无比尊贵，为整个职业生涯锦上添花。值得注意的是，所有这些传记作者显然都对日期和年表置若惘然，现代批评家常常发现这些含糊不清的地方与其他可信材料很难吻合起来。但对我们而言，坚持历史精确性的人和那些相对更加随意的先驱一样，都具有其时限性。今天看来这虽是一个不可饶恕的缺点，但对过去常常搞不清楚年岁的旧时代而言，或许那本就是毫无意义之事。

xxxii

如果我们能谅解这些传记作者对日期的漫不经心，那么也应该接受他们昭然可见的主观态度，他们总是不遗余力地称赞祖国、家乡和朋友的艺术。出生于阿雷佐的瓦萨里极力颂扬托斯卡纳地区的艺术和艺术家，甚至不惜贬低他人；博洛尼亚的马尔瓦西亚［Malvasia］为自己的同胞辩护；豪布拉肯［Houbraken］赞美尼德兰的大师。大部分的传记作者本身就是跻身上流社会的艺术家，所以常常表达并反映与他们地位相符的观点。此外，还需提及一点的是，只要能达到目的，他们会毫不犹豫地照搬彼此的文字。

考虑到所有这些因素，他们对艺术家的人物特写会引起高度争议，也是显而易见之事。现代研究和新发现的档案材料有时会帮助核实并纠正传记作家的记载，但不得不承认的是，我们在更多时候并没有可以验证故事真伪的客观方法。当然，这也为许多不同的解释开创了机会。一个早期作家究竟是被公认为无可争议的权威人士，还是被当作一个大骗子而不予理会，关键取决于他是证实还是反驳了现代批评的观点。

前行方向已经指明。尽管在方法论上陷入僵局，我们还是姑且相信这些古老的传记作家。在我们看来，艺术家是否真的像被描述的那样耽于玩乐、挥霍无度或烂醉如泥，其实根本无关紧要，因为他们也从来没想要成为禁欲、节约或戒酒的模范来博取好名声。古老的传说源远流长，尽管经过口口相传，再转载纸上，真相可能早已云雾迷蒙，变得面目全非；不过，既然空穴来风，必然事出有因。而且，本书引用这些记载和故事的最重要原因并不是因为我们相信它们言之凿凿、无可非议，而是因为它们表现了作者坚信其值得传达，而读者也愿意将之视作当时艺术家特征的一种信念。

随着收集的材料日渐增多，我们无不惊讶地发现它们仿佛有自我意志般地开始分成几个相当明确又有点关联的类别。很多文献和传说适合引用说明的地方可能不止一处。在一些例子中，同一个艺术家的相关证据若按逻辑分布应该出现在几个不同的标题下，但出于连贯性的考虑，我们选择了更为稳妥的做法，将其统一在一个章节下。书的框架一旦成形，我们却又发现面临着困难的抉择：一方面，我们希望能提供大量的事例来支持所提出的观点；而另一方面，相似的例子过于频繁出现，会显得冗长乏味。所以，最好的做法就是赋予过程多样化。我们有时会选择几个知名度不高的艺术家代替一位艺术大师的生平，用来解释一种特定的发展趋向；而有时我们的观察又只集中于一个著名人物，尤其是在我们（正确或错误地）认为他被长期误解的方面。

xxxiii

虽然我们基本上已经努力避开了一些只有专家感兴趣，可对普通人毫无意义的名字，但即使是比较熟悉艺术史的非专业人士在翻阅过程中，仍然会看到很多他不一定了解的人名。因此，书中会出现像“一个15世纪的佛罗伦萨画家”这类易被忽略的琐碎描述。

我们在许多情况下不得不精简原典，有时因为它们散乱且重复，有时又因为与试图说明的观点无关。除了一些特例外，我们没有遵循常规做法，以省略号代替缺失的词句。我们的目标在于阅读的趣味性，而非拘泥于语言学的形式。如果省略了过多的词语，乃至整句时，我们通常会重起一段。想要

查阅原典的读者可以从注释中找到完整的参考出处。

除非特别注明，意大利文和德文文献均采用马里奥［Mario］和菲亚梅塔·威特［Fiammetta Witt］的译文。很多文献是首次被翻译成英文。我们完全赞成译者不试图去创造一种古体韵味，因为这种做法对作者并不公平，尽管他们的语言在我们看来显得奇怪又古老，但对他们的同代人来说一定是渊博又时髦的。我们尽可能地避免运用现代专业或医学方面的术语，不仅是因为我们希望能以技术俗语来简单无碍地阐述观点，也是因为现代术语在语义上往往已经和过去不同。

除了少数例外，我们尽量把注释做得简洁扼要以避免争议。参考书目列入的所有书籍在注释中均有提及。毋庸置疑，关于我们这个主题的书籍远远超出了参考文献的目录范围，但碍于篇幅有限，我们不得不筛除了一大批有趣的资料和参考书目。

最后，我们应该对本书的题目再做一个简短的说明。水星是阳光快乐、活力十足的行动派的守护神。根据古代传统，手工艺人出生在它的标志下（图19）。土星是忧郁者的行星，文艺复兴时期的哲学家发现那个时代摆脱束缚的艺术家表现出了土星的特质：他们好沉思、冥想、忧虑、独居，并富有创造力（图1）。就在历史的关键时刻，异化艺术家的崭新形象诞生了。虽非处处提及，但这位不祥的上古天神在之后的很多章节中占据了重要地位。

xxxiv

目　录

第一章

导论：从手工艺人到艺术家

纵观整个西方历史，视觉艺术地位的提升曾出现过两次飞跃，艺术实践者从卑微的工匠一跃成为天赋灵感的艺术家，一次发生在4世纪的古希腊，另一次出现在15世纪的意大利。

这两次历史事件之间其实没有任何关联，尽管文艺复兴时期的作家和艺术家们都一心追忆古代的辉煌岁月，他们坚信那时的艺术家是国王的宠儿，享受万民敬仰。原型的经典故事不断激起后来者的模仿。文艺复兴时期将自己视为当代阿佩莱斯［Apelles］的艺术家绝不在少数，而他们的赞助人则力争媲美亚历山大大帝。不过，这种模仿是文艺复兴变革导致的结果，而非起因。

社会学家也许能够找出古希腊和意大利两个重要历史时期在社会结构上的某些相似之处，但不可否认的是，古希腊是在基于奴隶和自由公民相对立的社会结构背景下发展起来的，而文艺复兴时期的意大利却是集权制的封建社会。尽管拥有不同的社会和文化根源，又相隔近2 000年之久，但在这两种背景下摆脱束缚的艺术家却被认为具有相似的性格特征，甚至连行为举止都异常接近。我们暂且不做解释，只是陈述这种奇特的情况。

在讨论艺术家特殊的社会地位时，我们也不能忘记一个事实，那就是不

同于普通人，无论是原始质朴还是繁复精妙，他们身上总是拥有一种能够蛊惑人心的力量。神像制造者赋予造物魔力，而艺术品的创造者却是向大众施展魔咒。在古希腊和文艺复兴这种高度文明的社会中，对魔法圣物的敬畏是否有部分转移到了艺术魔法师身上？然而，这种说法即使成立，却仍然无法解答为何相隔甚久的两个时代，艺术家会有如此多的共同之处。

不过，古希腊和文艺复兴对待艺术家的方式在很多方面都不尽相同，所以也要避免一概而论。作为主题的导论部分，我们有必要简短地回顾一下古代世界的情形，以及从古代到15世纪之间的那段漫长岁月。

2

一 古代艺术家

古希腊艺术家的境况呈现出一种奇异的矛盾之处：一方面，艺术家迅速形成鲜明的个性化特征；另一方面，他们又几乎被公众完全忽视。早在公元前6世纪的古风时代［Archaic period］，雕像和陶瓶上就已经出现了艺术家的签名。这种签名现象的出现究竟是由于创作者对个人成就的自豪感，还是出于想让自己流芳百世的期许？无论答案是什么，不可否认的是这些大师确实将艺术品和其他手工艺品区分看待。这份坚信艺术创造是独一无二的信念让他们在作品上签下自己的名字，又在1 700年后让中世纪的艺术家做出了相同的举动。根据可靠资料记载，公元前6世纪中叶的建筑师和雕塑家萨摩斯岛的塞奥佐罗斯［Theodoros of Samos］为自己铸造了一尊青铜像，“以惊人的相似闻名于世”[1]，这种行为无疑就是彰显自尊的确凿证明。这位艺术家还撰写过一篇关于萨摩斯岛上朱诺神殿的论文[2]，而且此类讨论建筑的作品在当时并不罕见。[3]公元前5世纪，即古希腊艺术的古典时期［Classical period］出现了一股艺术家研究和撰写各类艺术文献的热潮。拉开此序幕的正是波利克里托斯［Polycletus］那本闻名遐迩的著作——研究人体比例的《比例》［*Canon*］，紧随其后是画家蒂曼提斯［Timanthes］的汇编和公元前4世纪的画家所著的论文，像帕菲罗斯［Pamphilos］（约公元前390—前340）对算术和几何的讨论，

欧福拉侬［Euphranon］对比例和色彩的研究，阿佩莱斯的艺术理论，梅兰西奥斯［Melanthios］的绘画论，尼基亚斯［Nikias］的主题探讨都是其中较为重要的论著。[4]不幸的是，这些文献一篇也没有流传下来，尽管其中有些也许只是类似于中世纪的技术手册，但我们仍然相信大多数文献都表明了艺术家的努力尝试。他们从理论层面解决疑惑，探索原则问题，尊重艺术是一种脑力职业，竭力摆脱将艺术视为手工艺之流的传统认识。[5]毋庸置疑，这股源于公元前5世纪后半叶，并在前4世纪持续高涨的写作风潮反映出当时艺术家群体正处于巨变之中，一如15、16世纪时的情形。

我们还能找到其他一些相似的迹象。后世对古希腊艺术家的认知大多来自普林尼［Pliny］（23—79）的《博物志》［*Historia Naturalis*］，根据他的记载，阿佩莱斯的老师帕菲罗斯"是首位受过全面训练的画家，尤其在算术和几何方面，他认为若缺失这些知识，艺术将无法臻于完美"[6]。文艺复兴时期的专业画家中也出现了一种新的完美典范，他们接受通才教育，热衷追求当时的智力活动，通过宣扬艺术和数学、科学之间的联系，最终跻身"人文"职业的行列。普林尼认为由于帕菲罗斯的影响，绘画"成为自由公民之子最先被传授的学科，作为人文教育的启蒙阶段被广为接受"[7]。同样，文艺复兴时期艺术家的生活方式也在发生改变：他们试图在衣着举止方面看起来更像一位绅士，极力否认自己的工作属于艰苦的体力活。据说在公元前5世纪末到前4世纪，宙克西斯［Zeuxis］的竞争对手帕拉西阿斯［Parrhasios］在作品上的签名是"一个享受奢华生活之人"。公元3世纪初，来自瑙克拉提斯的阿特纳奥斯［Athenaios］曾写过一本《厨房的奥秘》［*The Mysteries of the Kitchen*］。据此书所载，传言似乎并非凿空之论：

> 作为奢华生活的标志，他（帕拉西阿斯）身披紫色斗篷，头系白色缎带，手持金环装饰的手杖，就连固定鞋带的鞋扣也是金饰的。
>
> 对他而言，艺术工作是那么轻松愉悦，完全无须辛劳，正如泰奥弗拉斯托斯［Theophrastus］在讨论幸福时说的那样，他可以一边工作一边唱歌。[8]

3

如果普林尼所言非虚，那么宙克西斯也有相同的爱好：“他积攒了大量财富，为了能在奥林匹亚炫耀，他用金线把自己的名字绣在外套上。”[9]

这些艺术家是如何成功地让大众承认艺术和手工艺之间的差异，认可艺术是一门高贵的职业？又是如何成功唤起公众回应这种高速膨胀的自尊，让他们对这些塑像者产生兴趣？关于艺术家或他们的作品，古典时期的文献中没有留下任何文字信息。希罗多德［Herodotus］和修昔底德［Thucydides］曾描述过一些贵重材料，但对使用这些材料加工装饰的艺术品却只字未提；品达［Pindar］赞美得胜的竞技者，却不曾描述过为胜利者建造的荣誉纪念碑；阿里斯多芬尼斯［Aristophanes］时常提到包括音乐家、诗人、摔跤手、政治家在内的各种职业的公民，其中唯独没有艺术家的身影。在德摩斯梯尼［Demosthenes］（公元前384—前322）和埃斯基涅斯［Aeschines］（公元前389—前314）之前，伟大的雅典演说家们对艺术或艺术家提不起丝毫兴趣。[10] 直至公元前4世纪末，泰奥弗拉斯托斯的弟子、历史学家萨摩斯岛的杜里斯［Duris of Samos］（生于约公元前340年）才撰写了一本《画家和雕塑家传记》［*Lives of Painters and Sculptors*］，如今仅有断篇残存。通过谨慎地文献修复，我们发现杜里斯热衷于各种奇闻逸事，很多故事都被他丰富的想象力渲染过一番。[11] 尽管如此，此书还是开创了艺术家传记的先河，也是作家首次对艺术家的性格行为表现出好奇之心，后来的作者别无选择，只能退而求其次地［*faut de mieux*］倚重此书。所以严格说来，古希腊始终没有出现真正意义上的艺术批评和艺术史方面的文献。

4

文艺复兴时期的意大利却是另一番景象，这也反映出古希腊和文艺复兴之间存在着相当大的差异。文艺复兴时期有关艺术和艺术家的所有文献几乎都被完整地保留至今；除此之外，公众对艺术家的解放运动也给予了极大关注。当时的交流活动如此频繁，各种错综复杂的情况被公开讨论，这是在古希腊从未有过的现象。因此，古希腊和意大利文艺复兴在艺术家个性问题上的看法从历史角度而言，其实并不像人们之前认为的那么相似。

古希腊对艺术大师集体缄默的原因要从社会和哲学两个方面进行分

析。[12] 首先，体力劳动在古希腊时主要由奴隶来完成，而画家和雕塑家的社会地位之所以不比奴隶高多少，是因为和其他手工艺人一样，他们也不得不为生计操劳。由于画家的工作相对轻松一些，所以他们的社会地位要比雕塑家高一点。在衡量一件艺术品时，人们对技艺的重视程度要远超过原创性，和其他手工性作业一样，艺术活动也是在重复性技艺的标准和规范下完成。[13] 人们时常将艺术家和理发师、厨师、铁匠相提并论，例如在一篇仿柏拉图的对话录《亚西比德》[*Alcibiades*] 中，建筑师和雕塑家就与鞋匠一同被归入体力劳动者的行列。为了克服这种社会偏见，艺术家偶尔会选择无偿工作。据说，画家波吕格诺图斯 [Polygnotus] 曾免费为雅典的彩绘柱廊装饰；[14] 宙克西斯更是四处赠送他的画作，并声称它们是无价之宝，当然在职业生涯后期他的确能够承担得起这笔费用。[15]

哲学家的立场也站在了传统观点的一边。作为雕塑家的儿子，苏格拉底 [Socrates]（生于公元前469年）幼年时也许还曾向父亲学习过手艺，但他却对艺术家的评价甚低。据色诺芬 [Xenophon] 在《苏格拉底回忆录》[*Recollections of Socrates*] 的记载，苏格拉底向雕塑家克雷同 [Kleiton] 和画家帕拉西阿斯解释灵魂尽管无形，却依然可以表现出来；而两位艺术家，作者以对话的角色暗示他们无法立即领会其中的精妙之处。[16] 柏拉图和亚里士多德都将视觉艺术的地位排在音乐和诗歌之下。从荷马 [Homer] 与赫西奥德 [Hesiod] 的时代开始，古希腊人就将灵感视作诗人和音乐家的专属。柏拉图的"神性迷狂"学说没有给艺术家留下一隅之地，他们表现的仅仅是对物质世界的模仿，而相应地，物质世界又只是无形、神圣的精神世界的影像而已。这是柏拉图艺术观念的核心，美学理论是其哲学体系中的重要组成部分，但视觉艺术却被排除在外了。尽管亚里士多德提出了对后世极为重要的诗论，但他同样也未展开任何有关艺术理论方面的探讨。

鉴于这些原因，艺术家的个性问题几乎不可能引发任何关注或思考；尽管如此，改变还是在亚氏时代悄然发生了。杜里斯的书暗示公众开始对艺术家的生平产生兴趣。到了希腊化时代 [Period of Hellenism]，对艺术的关心和

批评成为一种有教养的身份象征。亚里士多德赞成学校教授艺术，绘画乃至塑形都被当作是适合业余爱好者的休闲活动。私人收藏的风尚慢慢成形，一个繁荣的艺术市场蓬勃发展起来，人们常常为大师的杰作一掷千金（当古代世界的重心从希腊转移到罗马后，这种新态势甚至愈演愈烈）。某些敌视艺术家的社会偏见似乎也随之消失了。亚历山大大帝尤为赏识阿佩莱斯，任命他为宫廷画家，我们有理由相信这位君主和画家之间相处和睦。[17] 据说只要国王一表现出对艺术的无知，就会招致画家毫不犹豫的嘲讽；当阿佩莱斯爱上亚历山大大帝最心爱的情妇坎帕斯普［Pankapse/Campaspe］时，国王甚至愿意成人之美，大方送上佳人。[18] 当然，这类带有说教性质的逸事主角也可以换成任何一个艺术家。[19]

随着古代主体观念的转变，社会大众将艺术品看作是创造者个人成就的观点最终得到哲学家的承认，尤其是斯多葛学派。艺术家终于有资格可以接受天赋灵感和神性迷狂的启示，古典晚期的作者对此深信不疑。《论绘画》［*Imagines*］的作者，敏感的斐洛斯特拉图斯［Philostratus］（约170—245）就认为诗人和画家的创作经历是相同的，2世纪末的平庸作家保塞尼亚斯［Pausanias］也承认伟大的艺术品是受到神的眷顾才得以完成。[20]

尽管时间出现得相对晚些，但艺术家最终获得了公众认可，赢得了创作个体的地位。不过与此同时，我们也不能忘记与之相左的两种观点：首先，在解放进程中，那种以柏拉图传统思想来评价艺术家的倾向仍然存在，烙印在视觉艺术上的污名在古代世界从未真正消失过；其次，随着时间越往后推移，对古典时期的艺术家情有独钟的公众、收藏家和作家的趣味就越加审慎。我们将对这两种观点逐一加以讨论。

即使在柏拉图去世300年后，塞内加［Seneca］在谈到人们对神的偶像崇拜时，依然谴责制造它们的雕塑家；在另一篇文章中，他更是直接拒绝将绘画和雕塑列入自由艺术的范畴。[21] 约半个世纪后，普鲁塔克［Plutarch］（约40—120）在书中写道，“我们欣赏艺术品，但藐视它们的制作者”；就像香料和染料带给我们愉悦的心情，但调香师和染色工却是缺乏教养的下等人。基

6

于相同的心态，不管多么喜爱他们的艺术，没有任何一个贵族子弟想要成为菲迪亚斯［Phidias］或波利克里托斯。[22] 曾经从事过雕塑工作的讽刺作家琉善［Lucian］（约125—约190）在讲述教育之神［παιδεία］在梦中警告他成为雕塑家的悲惨境地时，也是此类老生常谈的论调：

你将只是一个苦力，满身疲倦……收入微薄，人群中一个微不足道的小人物……乌合之众的一分子。

即使你成为另一个菲迪亚斯或波利克里托斯，创造了诸多杰作，所有人都称赞你的手艺，不过可以肯定的是，但凡明智之人都不会希望成为你；因为无论成就有多大，你始终被当作是一个工匠，一个依靠双手劳作养活自己的手艺人。[23]

这些来自一流哲学家、历史学家和作家的言论清楚表明了当时对艺术家性格和行为的兴趣依然相当有限。

相较而言，上述第二点带来的影响力更加具有制约性。因为人们总是喜欢不断地缅怀过去，所以我们几乎看不到作者谈论任何有关同代艺术家的情况。普林尼等人哀叹艺术在他们时代的堕落：

特别是当艺术品的价格上涨得如此离谱，艺术本身就丧失了要求获得我们尊重的权利。事实就是这个时代的艺术家与其他人并无二致，一心只为赚钱，不在乎旧时先辈们追求的名声，那时他们中的佼佼者曾将艺术看作是通往荣耀，乃至神明的途径之一。[24]

彼得罗纽斯［Petronius］在嘲讽罗马皇帝尼禄［Nero］的小说中同样也评论道：

贪图利益导致艺术变得暮气沉沉。只有美好的往昔，人们还爱着质

朴的真理，真正的艺术欣欣向荣……

如果绘画行业凋零，你不用讶异，如今任何一块金子只要曾被阿佩莱斯或菲迪亚斯那些愚蠢的希腊小子在上面刻刻画画过，那么神明和人类都会将之奉若珍宝。[25]

最后一句话当然是反讽。这些“愚蠢的希腊小子”身上的光环难以在文艺复兴时期再现。普林尼和彼得罗纽斯反映出他们那代人是多么欣赏往昔的美好艺术，但这种观点却是错得如此离谱！文艺复兴的艺术家会请同代人来评价自己的行为，公元前5至前4世纪的那些伟大艺术家的传记却已是数百年后的传闻，想要辨别区分其中事实和虚构的成分，显然成了一件困难重重的任务。

7

尽管如此，古代的记载仍然引起了我们的反思，尤其是当艺术家的自豪、热情、雄心等性格特征被反复提及的时候。比如，公元前5世纪后半叶的雕塑家卡里马科斯［Kallimachos］因过于热衷追求细节，得到了一个“吹毛求疵”［the niggler］的绰号；[26] 公元前5至前4世纪的阿波罗多洛斯［Apollodoros］被人称为疯子，因为他是一个“对自己的作品要求严苛的人，一旦无法达到预期目标，就会把已经完成的雕像砸碎”[27]，有人深信那是因为阿波罗多洛斯的能力不足以展现出个人的抱负。据色诺芬所言，此人有点愚钝，因此从老师苏格拉底那里学到的高深理念，再加上普拉克西特利斯［Praxiteles］这样出色的同代雕塑家的存在都沉重地打击了这个迟钝却又充满野心的艺术家。[28] 至于公元前4世纪末的画家普罗托哲尼斯［Protogenes］，普林尼有些谨慎地听闻他在进行重要工作时，“以浸在水中的羽扇豆为食，可能这样就同时解决了饥渴问题，避免因大吃大喝让官能钝化”[29]。当然，无论普罗托哲尼斯是否真的以羽扇豆充饥为生，故事的真伪已经难以判断，也许那只是因为他生活简朴而已。据说，他从小家境贫困，全靠自学成才，最终成为一个大器晚成的艺术家。

在这些或许被粉饰过的故事中，艺术家被描述成了相当古怪的人，而这种古怪却成为西方艺术家最显著的性格特征之一。当然还有其他一些特征表

现，比如画家宙克西斯、帕拉西阿斯和阿波罗多洛斯过度地自我吹嘘和自负表现，又或是阿佩莱斯与大人物交往时的随性，以及随着职业地位提升带来的自豪感。关于最后一点，早在凡·代克和圭多·雷尼［Guido Reni］效仿宙克西斯和巴赫西斯之前，罗马时代的艺术家就已经有过先例。普林尼提到与他同时代的画家法缪勒斯［Famulus］在为尼禄装饰黄金宫时，一天只工作数小时，“甚至在搭建脚手架时，也身披长袍”[30]。

二　中世纪的倒退和为自由的抗争

历经多个世纪，艺术家终于赢得了一些胜利，像尼禄、哈德良［Hadrian］和马尔库斯·奥列里乌斯［Marcus Aurelius］这些罗马皇帝已将绘画和雕塑当成闲暇时的休闲活动。[31]尽管如此，罗马却始终没有将视觉艺术纳入自由艺术［*artes liberales*］的范畴，那是一个自由公民必要掌握的理论知识体系。自由艺术仍然是教会教育的基石，也就意味着视觉艺术在整个中世纪都被排除在上层阶级的生活领域之外。曾经那些温文尔雅的社会氛围、充满艺术气息的有教养的生活方式、私人收藏家、鉴赏家、艺术爱好者……随着罗马帝国的衰亡，一切荡然无存。对于受过教育的公众而言，希腊艺术家的名字不再具有任何意义，艺术家的“突围”很快就被遗忘，再次退回到被束缚的工匠和手工艺人的地位。

8

有关艺术家行为特征的文字记载销声匿迹，不仅是因为没有一个中世纪的“普林尼”来记录和传播他们的事迹；也是由于环境发生变化后，人们不再对工匠身份的艺术家性格产生兴趣。这种情况一直延续到但丁的时代，他让那些“不为人知且地位低下的人”名垂青史。但丁作品的注释者本韦努托·达·伊莫拉［Benvenuto da Imola］提到人们对此深感不解，不过这位博洛尼亚的教授认为这恰是但丁的天才之处，“因为他潜移默化地让人明白对荣耀的热爱不分畛域，即使是*parvi artifices*［卑微的工匠］也热切地渴望得到它，所以我们才会看到画家在作品上签名”[32]。事实上，很多11世纪之后的

伟大艺术家的名字都是根据一些自我歌颂的铭文推测出来的，如比萨大教堂（1063年后）的建筑师之一拉伊纳尔杜斯［Rainaldus］和摩德纳大教堂（1099年）的建筑师兰芳古斯［Lanfrancus］，他们也许对自己的价值并不是一无所知。[33] 中世纪的手工艺人偏居一隅，甘愿当个无名氏，一心只为上帝的荣耀忘我地投入工作，就像普林尼对那个远古黄金时代的艺术家所幻想的神话故事那样。诚如我们今天所知，虽然有个别杰出的大师身居要职（尤其是在法国和意大利），但用弗赖辛的奥托主教［Otto von Freising］（逝于1158年）的话来说，他们中大多数人不会获得更高的职位，“如同瘟疫一般”被隔离在“更高贵、更通识的研究”[34] 之外。

随着北方城市和意大利城镇的发展，一个等级森严的社会和职业组织不可避免地出现了：城市的劳动人口不得不加入“行会”，它在意大利被称为“*Arti*”。从1293年开始，一个佛罗伦萨市民必须加入代表其职业利益的团体组织，否则将丧失公民权。[35] 14世纪前半叶，许多行业协会制定了详细的规章制度，其权威性在接下来的数百年间不可撼动。不过，行会最强势的阶段主要集中在14至15世纪前半叶这段时期。

画家行会最早成立于意大利：佩鲁贾市的行会在1286年成立，威尼斯在1290年，维罗纳在1303年，佛罗伦萨在1339年，锡耶纳在1355年……其他行会也在14世纪陆续成立。虽然马格德堡在1206年左右就出现了画家行会[36]，但总体而言，阿尔卑斯山以北的国家建立得相对稍晚些：根特行会成立的时间是1338年，布拉格是1348年，法兰克福是1377年，维也纳是1410年。这些行会通常涉及相关的手工艺，包括玻璃工、镀金工、雕刻工、木匠，乃至马具工和造纸工等在内的各种匠人。雕塑家、建筑师和石匠、瓦工同属一个组织。只有本地出生或经特别许可的大师才能成为当地的行会会员，享有开办作坊和培训学徒的资格。

行会监控人们的一切生活，包括监视会员的宗教义务、掌控学徒的教育、监督契约、协调会员与赞助人的关系，甚至行使司法权力；此外，连

会员的身心健康也在监管之列。毋庸置疑，正是因为行会会员并不都是道德楷模，所以才需要用这种控制严密、难以脱离的组织来约束他们。1481年，伦敦石匠行会制定条款禁止使用任何“粗鲁无礼的文字以及不宜或不诚之言”[37]，大多数行会严禁作坊出现谩骂、诅咒、使用猥亵语言、携带武器等行为；德国石匠行会在1459年的法令规定“不管是公开或私下，石匠不得批判师父的作品”[38]；克雷莫纳的画家行会有权毁掉不雅作品，并处罚其制作者。[39] 手工艺人游历到法兰克福、慕尼黑、布拉格和布鲁日等城市时，必须接受试用期的考验，在被允许定居下来成为当地行会会员之前，他们首先要证明自己的能力。[40] 这些例子充分说明了行会的监管性质，所以对当时的艺术家而言，想要坚守自己的个性，或不守规矩地率性而为实非易事。

行会似乎拥有一种均化的影响力，因为艺术家不仅*de jure*［依律］，而且*de facto*［事实上］也真的成了训练有素、作息规律的手工艺人。学者们对此得出了矛盾的结论：库尔顿［Coulton］相信行会体系影响了独创性，使其均化；[41] 而研究佛罗伦萨行会的历史学家多伦［Doren］却不认为行会阻碍了个性的自由发展和展现。[42] 尽管城市滋生了个人主义，文艺复兴艺术家的个性问题也革命性地登场亮相，然而这一切的发生却和工匠仍受制于行会的背景相互抵触。[43] 雅各伯·布克哈特［Jacob Burckhardt］关于文艺复兴时期个体解放的著名论点仍然成立，尤其是在视觉艺术的领域，尽管他在《意大利文艺复兴时期的文化》［*Civilization of the Renaissance*］中将其排除在外，但书中还是用了大量篇幅来讨论艺术家摆脱行会专制，拥有自由后带来的问题。

10

布鲁内莱斯基［Brunelleschi］拒绝支付会费的事件就是一个违抗行规的早期案例。1434年8月20日，“石木工匠行会”［*Arte de Maestri di Pietra e Legnami*］——一个与建筑相关的所有从业者隶属的行会——将他投入监狱。[44] 教会随即出台了应急对策，仅在11天后，布鲁内莱斯基就重获自由，继续完成佛罗伦萨主教堂大圆顶的宏伟工程，而被怠慢的行会并未采取进一步的干涉。

布鲁内莱斯基挑战行规的行为具有超越个人性质的重要意义：他赢得了胜利，确立了自由公民拥有独立自主和以自我意识支配行动的权利。虽然这并非此类事件的首例，但布鲁内莱斯基的个人魅力和伟大作品使他的行为被赋予了象征性的意义。此时，智性氛围已经成熟的佛罗伦萨比其他任何地方都更加适合艺术家快速有效地开展解放运动。

在布鲁内莱斯基之后，类似的挑战又重演了多次。这场拉锯战持续了几个世纪，其间传统维护者和新秩序的代表在16世纪末的热那亚展开过一场针锋相对的斗争。关于这场著名的冲突事件，它的来龙去脉倒是值得我们展开详述。故事主角乔万尼·巴蒂斯塔·帕吉［Giovanni Battista Paggi］（1554—1627）是一个贵族后裔，因与人争执时杀了人，被驱逐出热那亚，随后逃亡到佛罗伦萨，并在那里成为一个成功的画家。[45] 当帕吉表达想要回到故土的意愿时，热那亚的画家们甚至等不及禁令解除，就公开表示反对，因为帕吉的声誉和社会地位无疑会让他成为一名劲敌。他们援引古老的行规，以帕吉缺少必修的七年学徒期为借口，禁止他作画。帕吉为此进行了一场伟大的抗争，他得到了身为名医的兄弟、几个博学的贵族和朋友的鼎力支持。最后，这个问题被递交到热那亚的元老委员会进行裁决。

在从佛罗伦萨寄给兄弟的书信，以及一本出版于1607年的小册子《论绘画的定义或分类》［*On the Definition or Division of Painting*］中，帕吉清楚地表达了他的个人观点。[46] 书信字里行间所流露出的热情和坚定尤其让人印象深刻，他认为“艺术可以无师自通，因为艺术研究最重要的是掌握理论知识，而这些基于数学、几何、算术、哲学等高贵学科的知识都源自书本”[47]。剩下的就是观察和练习了。他热切地强调通才教育的必要性，认为只有出身名门的谦谦君子才能被允许研究艺术，并声称这是最好的方法，不仅防止下层阶级的加入导致这个光荣的职业名誉下滑，同时也让上层社会的家庭为自己的艺术家儿子感到自豪。事实上，帕吉的这些观点在当时受过教育的意大利艺术家圈中已然成为共识，并被大量艺术爱好者接受。因此，热那亚画家的行动［*démarche*］最后以失败告终也就不足为奇了。1590年10月10日，元老委员会宣布行会法规只适用于那些运营作坊的画家。

回顾整个事件的始末，帕吉在这场反抗陈腐传统的斗争中获胜似乎已成定局，这个根结盘踞的职业组织正在慢慢衰亡，一如偏见的逐步消失。根据帕吉的传记作者索普拉尼记载，和这位热那亚的同行和朋友一样，鲁本斯在安特卫普也面临相同的窘境。1613年，他写信（信件已毁）向帕吉索要一份法院判决书的复印件，有可能是准备用作先例案件的参考。[48]

不过，即使已经不受行会约束的佛罗伦萨艺术家也得等到1571年才获得合法地位。随着一道大公法令的颁布，学院成员在这一年解除了行会的会员身份。罗马在17世纪爆发了一次又一次的斗争，但行会的权威直到18世纪中叶才被彻底打破。[49] 法国的行会还在负隅顽抗，但在皇家学院的根基稳定后，也最终走到了尽头。而在17世纪的英格兰，"面具画师"、车厢画师、房屋画师同属于"画家与染色工协会"[Painter-Stainers' Company]，英格兰画家的下层手工艺人身份相对持续了更长时间。

延续中世纪的观念，人们世代都对这个职业保留着社会偏见。据米开朗琪罗的仆人、传记作者贡蒂威[Condivi]的记载，大师的家人曾认为家族中出现艺术家是一件耻辱之事，父亲为了让他放弃，曾狠揍幼子，但最终只是徒劳之举。雕塑又被认为是比绘画更低等[*déclassé*]的工作，所以尽管米开朗琪罗的启蒙老师、画家格拉纳奇[Granacci]试图向他的父亲解释雕塑家和凿石工[*tra scultore e scarpellino*]之间的区别，但老人拒绝妥协；直到后来在"豪华者"洛伦佐[Lorenzo the Magnificent]的恳请下，他才改变了自己的主意。[50] 但并非所有人的态度都像伟大的美第奇那么开明，乔万尼·德·安德烈亚·迪·瓦雷泽[Giovanni d'Andrea di Varese]为号称人文主义者的教皇庇护二世[Pius II]工作时，这位"使徒宫殿的雕塑家"仍然不得不与裁缝、厨师、门房、马夫、清洁工、骡夫、运水工一起用餐。[51] 从16世纪开始，所有伟大的艺术家都坚持认为艺术与工艺之间存在明显的差异，但是很多赞助人，尤其在北方地区并不愿意承认这种差别，特别是涉及艺术实践方面。在中世纪的法国宫廷，画家的地位仅比马夫和厨师略高些；但到了16世纪，他们已经晋升为"贴身侍从"[*varlets de chambre*]，一种和诗人、音乐家、弄臣共享的头衔，不过身份仍低于军人、皇室的神职和文职人员。[52] 即使到了17

12

世纪，法国资产阶级家庭的反应还是和150多年前的博纳罗蒂家族同出一辙。夏尔·阿方斯·迪弗雷努瓦［Charles Alfonse Dufresnoy］的父母不希望儿子成为一个画家，因为“他们视绘画为一门基本手艺，而非最高贵的艺术”[53]。

直到18世纪中叶，狄德罗［Diderto］仍然声称只有穷苦人家的孩子才被允许执起画笔，“我们最伟大的艺术家都出身于最寒微的家庭”［*nos plus grands artistes sont sortis des plus basses conditions*］。在18世纪的德国人物列传中，艺术家虽被放在工匠和机械师当中一起讨论，但“美的”和“机械的”艺术开始有所区分，德国作家弗里德里希·尼古拉［Friedrich Nicolai］将女帽和烟火的制造师算入了18世纪维也纳的“著名艺术家”中。[54]

从19世纪的回忆录中我们不难发现，艺术还是非常容易被视作一门低等职业。德国画家沃尔特·菲尔雷［Walter Firle］回忆道：“1879年，我决心将毕生奉献给绘画艺术，这在当时仍被看作是一个极不寻常，近乎荒谬的想法。”[55] 弗兰西斯·奥本海默爵士［Sir Francis Oppenheimer］提到他在1897年决定放弃律师身份，去巴黎当一个艺术家时，他的父亲与他断绝了往来。[56] 不过，19世纪对艺术家的偏见倒并非像过去那样认为这个职业的社会地位低下，更多可能是出于资产阶级对波希米亚主义的排斥。

中世纪的艺术学徒确实像其他工匠一样，是从底层社会招募而来。变革的进程相当缓慢。尽管艺术家从15世纪初就开始设法提出新的观念意识，不过但凡自重的市民鲜少会选择这个职业。除了阿尔贝蒂、布鲁内莱斯基和莱奥纳尔多等少数几位艺术家外（后两者的父亲都是受人尊重的公证人），整个15世纪很难找到中上阶层或贵族家庭出身的艺术家。不论是贵族、金融、商业，还是教会都不支持家族子弟从事这个职业，即使是最进步的艺术中心——佛罗伦萨亦不例外。[57] 乌切罗［Uccello］是理发师的儿子，卡斯塔尼奥［Andrea del Castagno］是农民的儿子，菲利波·利皮修士［Filippo Lippi］的父亲是屠夫，波提切利的父亲是皮革工匠，巴尔托洛梅奥修士［Bartolomeo］的父亲是骡夫，安德烈亚·德尔·萨托的父亲是裁缝，而波拉约洛［Pollaiuolo］的家族以贩卖家禽为生。此外，中世纪工匠家中的男孩通

常会在自家作坊帮忙，最后顺其自然地成为继承人；这种绘画或雕塑的家族作坊世袭延续，往往能维持数代以上。像吉贝尔蒂家族的五代人都从事金匠和雕塑工作，而罗比亚家族历经三代人的作坊维持了近150年的历史。

只要这个职业不受尊重，那么作家就不会认真关注艺术家，而佛罗伦萨在这方面又再次遥遥领先于其他城市。早在1400年之前，菲利波·维拉尼［Filippo Villani］就已经撰写了《佛罗伦萨名人传》［*Lives of Famous Florentines*］；接着，一些之前从未出现过的，像阿尔贝蒂和布鲁内莱斯基的佚名专著相继出版；然后是安东尼奥·比利［Antonio Billi］，马格里亚贝奇亚诺手抄本无名作者［Anonimo Magliabechiano］和乔万尼·巴蒂斯塔·杰利［Giovanni Battista Gelli］的艺术家列传；[58] 最后，一部集历代传记之大成者出现了，瓦萨里在1550年出版的《名人传》最终成为艺术史传记文学的基石之作。不过据E. 齐尔塞尔［E. Zilsel］[59] 的统计，在15至16世纪上半叶的意大利名人列传中，艺术家只占4.5%的比例，而作家的比例占到49%，政治和军事英雄是30%，教会显贵是10%，医生是6.5%。这些统计数据暗示了艺术家在当时的文化背景中处于相对次要的地位，他们常被编入社会底层的人物传记中。但是，考虑到艺术家在15世纪中叶后所获得的佛罗伦萨公众的尊重，这些概貌也许并不客观。兰杜奇［Luca Landucci］在1458年的日记中列举了14个还在世的名人，其中艺术家超过了半数。[60]

正如我们之前所见，古代曾盛行的文学历经中世纪的漫长插曲，作为其中一个分支的艺术家传记在15世纪又复兴了。甚至在新的传记文学兴起之前，14世纪的作者就已经开始对艺术家的行为产生兴趣。薄伽丘［Boccaccio］的《十日谈》［*Decamerone*］和托斯卡纳的小说中出现的艺术家多是一些滑稽有趣的恶作剧角色。对薄伽丘来说，画家是一群充满欢乐、精力充沛、为人机灵但识字不多、行为又有些放荡的人。在弗朗科·萨凯蒂［Franco Sacchetti］写于14世纪末的一本短篇小说中，画家的妻子大声叫嚷道："你们这些画家都是反复无常、阴晴不定的人；成天喝得醉醺醺的，也不感到害臊！"[61] 这句

14

引人注目的话听起来仿佛就在预言波希米亚艺术家，但我们不会轻易下此结论。这些文字只能表明即使是行会这样严密的组织，也无法完全压抑艺术家某些轻佻的性格特征。但如果不是因为唤醒了公众对艺术家的普遍兴趣，那么这些逸事既不会被写下来，也不会有人去阅读。托斯卡纳小说中的大部分故事都属于一种类型，仍在沿用古代艺术家的那种传统套路。虽然这类小说对后来的艺术史文献产生了一定影响，瓦萨里甚至还将其中一些编入了《名人传》，但这些有趣的早期文学和之后的历史研究之间其实毫不相干，两种体裁在典型艺术家的概念上也没有任何关系。因为到了15、16世纪，艺术家的形象就失去了原来轻松快乐的内涵。

我们知道中世纪的艺术家对自己的情况闭口不言，除了之前提到的自我歌颂的铭文外，没有任何文字资料留存下来。虽然和刺绣工、锁匠、钟表工同属一个阶层，我们却无法得知他们对此是否感到不满。中世纪的艺术家手册和美学都暗示他们与裁缝、织布工等其他手工艺人一样，只要在作品中呈现出炉火纯青的技艺，似乎就心满意足了。[62]

三　艺术家的新典范

然而，这一天最终还是来临了。艺术家对自身群体所处的等级秩序开始表示不满，他们终于明白，原来像庇护所一样维护他们利益的行会组织，其实更像是一座监狱。一种与原有秩序相悖的新思想在佛罗伦萨首次出现了，就在布鲁内莱斯基面对行会法规宣告个人自由的同一时刻，艺术家们开始宣扬这种新的思想。画家琴尼诺·琴尼尼［Cennino Cennini］在1437年前就完成了他的《艺术手册》［*Book on Art*］，其中很多内容仍然具有中世纪手册的实践性和技术性特点，但他对新型艺术家的行为也做出了一些设想：

> 你的生活方式应该一直受到严格控制，就像学习神学、哲学或其他学科一样，每天至少保证两顿节制的饮食，包括清淡但有营养的食物以

及柔和的葡萄酒。

还有一个戒律若能遵守的话，你的手会轻盈得如同风中飞舞的一片树叶，那就是不要过于沉溺女色。[63]　15

据我们所知，这是艺术家首次以文字形式来告诫画家同行效仿学者的自重和节制。不久之后，身为画家、雕塑家和建筑师的洛伦佐·吉贝尔蒂[Lorenzo Ghiberti]（逝于1455年）撰写了美术史上的不朽名著，也是我们已知的第一本由艺术家本人自述的传记。这件事本身就具有至关重要的意义，因为一本自传意味着作者要像旁观者一样观察自己的生活，不仅要将之置于历史中，更要把它当作历史的一部分来看待。这就需要一个自我反省的过程，而这种反思也成为新型艺术家群体的一个重要特征。在自传的结尾处，吉贝尔蒂颇为自豪地写道："我们国家创造的所有重要作品几乎都是由我亲手设计和制作的。"[64] 吉贝尔蒂写下这句话的含义也许是在强调他不仅仅是执行指令，更是在"设计"，即由他本人亲自创造"重要作品"。不管是他的言论，还是琴尼尼关于学者生活方式的理想，其实都简洁扼要地表达了当下正在发生的事情：一种新型艺术家崛起了，他们意识到自己的智力和创造力，这在本质上不同于过去的工匠。

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂[Leon Battista Alberti]写于1436年的短论文《论绘画》[*On Painting*]就是关于这种新理念的*locus classicus*[本土经典著作]。[65] 当这位年轻的学者兼作家在1434年访问佛罗伦萨时，兴奋地发现此地"闻所未闻，见所未见的艺术"。尽管马萨乔[Masaccio]不幸英年早逝，但布鲁内莱斯基、多纳泰罗[Donatello]、卢卡·德拉·罗比亚[Luca della Robbia]和吉贝尔蒂等人的职业生涯正值鼎盛时期。受到这些反应敏锐的艺术家和善解人意的赞助人的启发，阿尔贝蒂写下这本专著，并被广泛传阅。在他看来，绘画是所有艺术中最高贵的，"包含着神圣的力量"；它是"最好的、最古老的装饰，配得上自由公民，不管是鸿儒还是白丁都会从中感受到愉悦"。他认为"精通绘画欣赏是完美心智的最好展现"，并建议"但凡希望在绘画方面获得卓越成就的画家最应该关心的就是要赢得古代画家的那种

名誉和声望”，只有将所有时间和思考都投入学习中，才有可能达成这个目标。除了掌握必要的专业技能，“现代画家”还应该掌握几何学、光学和透视法，知道构图法则；他必须精通人体结构，因为“心灵的活动”要依靠“身体的动作”来展现。不过，若想获得最高成就，画家只有“与诗人、演说家和其他精通文字的人密切交往”才能得到出色的*inventio*［创意］。阿尔贝蒂还指出与纯粹的技巧和勤奋相比，彬彬有礼、从容裕如更容易获得青睐和高额报酬。

16 显而易见，新型艺术家已经不再满足于技艺精湛的工匠身份，他们要成为“*huomo buono et docto in buone lettere*”——拥有良好性格和渊博学识的人。文艺复兴艺术家开始逐步登上欧洲历史的舞台，绘画、雕塑和建筑被纳入自由艺术体系的时代已经来临。为了让视觉艺术从手工艺行列上升至自由艺术的高度，一个坚固的理论基础必不可少，阿尔贝蒂朝这个方向迈出了最重要的第一步。随着视觉艺术进入自由艺术的领域，15、16世纪的艺术家用文字和图像极力为自己辩护，他们终于从体力劳动者上升为脑力劳动者。[66] 现在，这个职业和诗人、理论学科的地位持平了。而对于获得解放的艺术家来说，古老的工匠行会自然就成为一种不合时宜的存在。

不过，古代艺术家的地位在解放过程中也被完全曲解了。[67] 阿尔贝蒂引证古代画家高贵的社会地位来提高“现代画家”的声誉；15世纪接近尾声时，菲拉雷特［Filarete］写到绘画在他的时代仍被视作不光彩的职业，而罗马的皇帝却时常提笔习画；拉斐尔的父亲乔万尼·桑蒂［Giovanni Santi］坚信希腊人不允许奴隶学习绘画，而且这种观点绝非一家之言。如果贡蒂威记录无误的话，米开朗琪罗还误认为古人不允许平民进行艺术实践活动。[68]

阿尔贝蒂在《论绘画》中提出了一种能够很好地适应、融入社会的艺术家典范，也就是后来学院派推崇的理想化形象。[69] 然而，摆脱行会保护枷锁的解放运动也导致了另一种不同类型的艺术家出现：他们拒绝接受旧俗常规，在公众眼中属于我行我素之人，并最终发展成为如今所谓的波希米亚艺术家。无论是俯首顺从还是桀骜难驯，我们在后文中对这两种类型的艺术家都将加以关注。

第二章

艺术家和赞助人：一种变化关系的探讨

和其他商品一样，艺术也离不开它的制造者和消费者。艺术家的命运，并不单单指他的生存，也与赞助人的反应紧密交织在一起。尽管这种复杂的关系无法凭借一条简单的公式来解决，但可以肯定的是，只要行会还是艺术家和赞助人的中介，那么与艺术家解放后的情况相比，两者产生的问题显然存在本质上的差异。被束缚的工匠艺术家在中世纪的社会地位或许不像柏拉图在理想国中对其安排的那样，可是当中世纪的体系崩溃时，曾被柏拉图视为有损和谐社会良好道德和规章制度的各种冲突也随之而来。无论是否接受柏拉图的消极结论，艺术家在和赞助人协商的过程中的确开始占据强势地位。我们将就这种转换关系展开全面调查，尤其是关键的过渡时期。不过在正式讨论之前，我们有必要回顾一下艺术家在法国大革命前的四五百年中究竟是如何谋生的。

一　经济来源和职业活动

一位艺术大师如果想要独立工作，那么摆在面前的有两条路：要么成为一个作坊主，通常是子承父业；要么受雇于一个赞助人，为他服务。随着私

邸数量和热衷奢华的程度日甚一日，后一条路变得更加重要。这种方式率先出现于意大利，然后遍及德国、奥地利、法国和英格兰，但在西班牙，这种形式的赞助仍然局限于马德里的宫殿，而尼德兰的市民对此更是一无所知。宫廷画家常常会成为王室家族的一员，除了固定俸禄外，也享有住房、一定数量的食物、酒和其他生活必需品的供应；在完成重要作品后，还会收到钱财或珍宝之类的丰富奖赏。无论是绘画还是雕塑，他们必须满足赞助人的一切愿望；不管是设计剧院或节日装饰，还是任何所需的临时性工作，他们都要遵令执行；而且没有雇主的许可，他们也不能接受其他赞助人的委托。不过相对而言，宫廷画家不仅经济来源稳定，还能享有一些特权，比如免于加入行会。所以直到1646年，行会中还有人出于嫉妒向法国最高法院上诉，要求将国王和王后的“御用画师”［*Brevetaires*］人数都减少为四人。[1] 英格兰宫廷画家的职位被国外知名艺术家占据了近百年，查尔斯一世［Charles I］的宫廷画家凡・代克的继任者是彼得・莱利［Peter Lely］和戈弗雷・内勒［Godfrey Kneller］。这些绅士画家被授予的骑士爵位表明他们和隶属“画家与染色工”行会的那些不甚幸运的同行们是多么不同，两者之间的社会地位简直有如云泥之别。但是宫廷画家仍然属于侍从身份，尽管他们的宫廷地位已经提升。

宫廷画家掌管作坊是源于中世纪，并延续了几百年的一项传统。这类作坊的规模不定，从一两个学徒的小型组织，到发展数十倍，乃至更多人数的大型组织。吉贝尔蒂在1407年之后制作佛罗伦萨洗礼堂的第一座青铜门时，拥有21位助手；[2] 多纳泰罗在帕多瓦时，同样也聘请了很多助手。[3] 里门施奈德的作坊有13个学徒和数个雇佣工，此等规模在1500年前后的德国似乎是个特例。[4] 史上最大的雕塑作坊当然是贝尼尼的工作室，其规模随着大师为教会制造的作品数量增加而不断扩大[5]，有时需要几十个艺术家和工匠来完成他的设计。因为作坊主通常就是助理的雇主，所以这类组织带有商业性质。但贝尼尼的情况有所不同，因为工作室助手的薪水是由教会负责，所以艺术家并未担上商人唯利是图的恶名。

知名大师并不只是依靠委托的工作来增加收入，他们还时常能从领取

俸禄的官厅和教会那里获得各种荣誉和定期补助，因而收入颇丰。像乔万尼·贝利尼［Giovanni Bellini］、提香和之后继任的艺术家每年都能从威尼斯的德国商馆［*Fondaco de'Tedeschi*］收到薪俸，而他们所要履行的义务不过就是完成一幅在位总督的肖像画；塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博修士［Sebastiano del Piombo］和古列尔莫·德拉·波尔塔［Guglielmo della Porta］被任命为教皇的御玺大臣，享有厚禄；丢勒被马克西米连皇帝［Emperor Maximilian］授予*privilegium*［特权］，由纽伦堡税务局拨款支付他的作坊年租……这里所列举的只不过是其中一小部分而已。这种利用公款资助艺术家的做法在16世纪的意大利尤其盛行，后来也惠及诗人和学者，这些闲职的收入往往成为他们唯一的稳定收入。

19

那些以“自由艺术家”身份谋生的作坊主通常会利用淡季来填补库存。当然，这种商业操作也许无法让人将它与伟大的艺术家联系起来。毕竟拉斐尔、提香或鲁本斯可能会醉心于各种经济投资，但是作为艺术家，他们只执行受委托的工作。而且，这类商人型的艺术家还损坏了整个行业的名声。14世纪的画家习惯将半成品放在店内，那些半成品通常由学徒绘制，然后再根据客户要求进行最后润色。[6]弗朗科·萨凯蒂（约1335—约1400）在小说中描述了一个锡耶纳艺术家的作坊：“他主要绘制耶稣受难像，房间里总是摆放着几幅完成或未完成的作品，有时候数量能达到四件，甚至六件。”[7]不断翻制同一件作品通常是工匠干的事情。

当时的德国艺术家不仅在门店，也在街边或教堂门外贩卖作品[8]，在集市上卖画本来就是许多国家的一项传统活动（图2）。17世纪在罗马创作流行主题的北方画家，即市井画家［*bamboccianti*］，他们会不惜一切手段来出售作品[9]，这种做法甚至延续到了18世纪。例如，威尼斯的瓜尔迪家族会像今天的珠宝钟表店或任何一家工匠商店，在自己的作坊里摆满画。雕塑家也在做着投机买卖，而且追溯起来历史悠久。一个于1322年逝世的约克石匠大师在生前经营墓碑的生意。[10]1491年，英国雕塑家尼古拉斯·希尔［Nicholas Hill］被他的代理人起诉，起因是一笔关于59个施洗者圣约翰头像的买卖。不出意



图2 大卫·维科博斯，《集市》，1608年，细部，布伦瑞克安东·乌尔里希公爵博物馆

外的话，这批待售的头像本应该以统一标准进行制作。[11] 可以说，这类“艺术家”其实和泥瓦匠相差无几，他们都会囤积大量最受欢迎的模型。[12]

尽管尼古拉斯·希尔等人会利用中间代理人来销售作品，但艺术经销商这个职业在16世纪以前几乎无人知晓。随着架上绘画和青铜器这类可移动艺术品的需求量增加，这个职业才开始变得越来越重要；不过归根结底，它的出现还是行业巨变导致的结果。15世纪的放债人和普通商人偶尔也会充当代理人的角色，但他们对艺术和其他商品都抱以一视同仁的态度。[13] 弗朗西斯科·迪·马尔科·达蒂尼［Francesco di Marco Datini］就是一个典型的早期例子。这个普拉托人为了做生意在阿维尼翁待了几年时间，面对众多的货物种类，他有时也会挑选一些宗教画进行买卖。1373年7月10日，达蒂尼向佛罗伦萨商人尼科洛和洛多维科·德尔·波诺［Niccolò and Lodovico del Bono］下订单时，提出了自己的要求：“一幅圣母像……要有众多人物在内。至于画面中

20

心的十字架上是耶稣或圣母倒无所谓。另一幅还是圣母像……尺寸小一些。两幅板面油画的人物必须要精美，因为我准备卖给那些看重质量的人。”[14] 不过，商号迎合的大多是想买廉价油画的客人，达蒂尼的一个合伙人在1387年寄去佛罗伦萨的信中说：“如果你没有找到什么物美价廉的货物，那就算了吧，因为这种需求量不大……只有等画家最拮据的时候，才该去收购他的作品。”[15]

佛罗伦萨的贵族乔万尼·巴蒂斯塔·德拉·帕拉［Giovanni Battista della Palla］也许是我们所知的第一个国际艺术经销商。[16] 从15世纪20年代末开始，他将意大利的一流作品出口到法国，由此开拓了一项贸易，其规模还在接下来的几个世纪中不断增长。只有当艺术品作为大师的个人创作受到重视时，这种商业活动才有操作的可能性，因为此时高昂价格购买的是创作者的名气。如果不是认识到艺术家已经完全脱离传统手工艺，具有了个人独特风格的话，那么这种新型的艺术经销商也就不可能出现；另一方面，这种职业一旦确立，经销商就成为艺术家和赞助人之间的“第三方势力”。经销商的影响力不断增强，而赞助人的影响力却在持续减弱，此消彼长之间存在着直接关联；因此，他在艺术家陷入孤立的过程中也起到了部分作用。17世纪的荷兰是唯一的例外，因为荷兰直到近代才开始重视这个职业的发展。尽管如此，各种矛盾却仍然层出不穷，原因在于荷兰的艺术家并不自由，而且经销商的鉴赏能力也不如他们的意大利同行那般出色。

和南方不同的是，荷兰艺术家很少有机会接到大型的公众委托任务，也几乎没有任何巨额酬劳的工作机会。因此，他们的艺术市场是以小尺寸的架上绘画为主，价格更是低得离谱，竞争相当激烈，艺术家为此采取了各种对策来出售作品或增加自己的收入。[17] 他们向集市和街市提供作品，或由小贩四处兜售，也会以抽彩方式出售或拿出来拍卖。最重要的是，他们也和画商签订契约，但往往损失惨重。据罗歇·德·皮勒［Roger de Piles］所言，著名肖像画家卡斯帕·内切尔［Caspar Netscher］“长期以来都是在为销售商工作，后者迫使他进行高强度的工作，然后以低价收购他的作品，再高价卖出”[18]。

虽然尚在运作的行会通过组织化、合法化地进行艺术销售和拍卖，或对来自国外的竞争采取严格限制等方式尽可能地缓解现状，可是收效甚微。荷兰的艺术市场完全不能建立起一个良性的供求关系。

21

为了自谋出路，许多艺术家都会从事第二职业。虽然有像伦勃朗和维米尔这样一心作画，并以此为生的艺术家，但也有人从事与艺术完全无关的职业：扬·凡·格因［Jan van Goyen］经营房地产和郁金香的生意；阿尔特·凡·德·内尔［Aert van der Neer］在阿姆斯特丹拥有一家小旅店；扬·斯特恩［Jan Steen］在莱顿有间旅馆，在代尔夫特还有家酿酒厂；扬·凡·德·卡佩勒［Jan van de Cappelle］继承了父亲的染坊；雅各伯·雷斯达尔［Jacob Ruisdael］同时兼任外科医师和理发师；约斯特·凡·克雷贝克［Joost van Craebeeck］是面包师；飞利浦·科宁克［Philips Koninck］拥有一家运河运输公司；霍贝玛［Hobbema］还兼任了进口葡萄酒的收税官一职。[19]

除了真正的职业外，再兼职一份赚钱的工作，这种做法对荷兰的艺术家而言再寻常不过了。中世纪末的德国艺术家迫于日益激烈的竞争，也出现过类似的“不忠”行为。[20] 行会甚至一度认为有必要采取措施来防止画家从事第二职业。

这种为了增加收入而牵涉商业买卖的做法在17世纪的意大利和法国的绅士艺术家看来，似乎有损体面。不过，古代和现代艺术品的商业交易在罗马早已是司空见惯的场景。那么多的艺术家聚集在此谋生，古董也源源不断地从地下被挖掘出来，赚钱的机会似乎唾手可得。为了维持生计，他们时常还会和那些声名狼藉的经销商合作（关于英国人詹金斯［Jenkins］之流的不光彩交易，后文中还会提到）。[21] 有时，甚至连伟大的艺术家也抵挡不住诱惑，偶尔会通过艺术品交易来试试自己的运气。雷诺兹年轻时出于投机心理，在罗马买下贝尼尼的《尼普顿和特里同》［*Neptune and Triton*］，但他一直没能在伦敦卖掉这组群像。现在，它是维多利亚和阿尔伯特博物馆的珍品之一，仍然属于他名下的财产。[22]

只要供过于求，艺术家就得被迫兼任双重职业。在艺术市场过分饱和或

尚未充分开放的时候，这种情况一直都有可能发生。早期的美国艺术家往往会兼任几份工作[23]：詹姆斯·克莱普尔［James Claypoole］在费城有家书店；本杰明·韦斯特［Benjamin West］的启蒙老师威廉·威廉姆斯［William Williams］在1750年左右定居宾夕法尼亚州后，为了谋生曾做过音乐老师、粉刷工人、建筑师和庭园设计师等各种兼职。和17、18世纪的荷兰艺术家一样（图3），他们也不得不屈尊从事一些“低等”职业，像给消防水桶、标志、钟面和箱柜上漆都是意大利艺术家在300年前争取公众认可时曾经蔑视的工作。



图3 爱尔伯特·库伊普，《一个酒馆的招牌》，阿姆斯特丹国立博物馆

17世纪荷兰艺术经销商的重要性无疑预示着现代发展的方向。艺术家和赞助人之间的直接交流在很大程度上被切断，历史上第一次出现艺术家在真空环境中不断尝试创作的情况。虽然分别受行会和经销商控制的艺术家仿佛置身于世界的两极，大多数艺术家并没有像15世纪乐观的理论家预期那样爬到社会顶层。原因归咎于实际情况和期望之间的偏差，大量民众仍然对这份职业评价甚低。 22

二 评估艺术品的新旧方式

这种针对艺术家的评估必须考虑到经济酬劳的模式，事实上通过手工劳动赚钱才是古代艺术家社会地位低下的根本原因。[24] 只要他们还像技工和匠人那样按日或按周地领取酬劳，或是根据一些不相干的事项，如金粉和钴蓝

颜料的用量、描绘人物的多少、作品尺寸的大小、花费时间的长短来决定收入的话，艺术家将长期都摆脱不掉类似的耻辱标签。中世纪的艺术家基本上就是工薪阶层。在13世纪的英格兰，一个熟练石匠每天大约能领到三便士工钱[25]，而像亨利·德·耶维尔［Henry de Yevele］（约1320—1400）这样伟大的建筑师也和这类低等匠人一样，是按日结薪。[26]根据桑滕的圣维克多克教堂的专项调查，我们发现建筑师的日薪在1374至1519年之间几乎没有任何显著改变。[27]

当人们意识到工匠和艺术家之间的区别时，旧时的付款规则开始慢慢打破。这种效应在15世纪的佛罗伦萨表现得尤为明显。[28]即便如此，还是有不少人继续沿用旧时的定价制度。例如，菲利波·利皮在绘制《圣母加冕》［*Crowning of the Virgin*］（1441—1447，乌菲齐美术馆）时，与几年前为圣灵教堂制作巴尔巴德尼祭坛画［*Barbadori Altarpiece*］（现藏卢浮宫）相比，酬劳多出了六倍，因为两幅画的尺寸虽然相差不大，但前者包含的人物数量大约是后者的五倍。在随后几个世纪中，这种根据商业和技术性的原则向艺术家支付酬劳的传统方式也没有被完全摈弃。颇为奇怪的是，荷兰人甚至到了17世纪还在习惯性地根据工作时间来估算画价，日薪从5到10埃斯卡林［escalin］［一种荷兰的银币，1金达克特（ducat）约等于20埃斯卡林。——译注］之间不等。[29]

23 艺术家经常用作品换取其他物品，而不是收取现金。这种以物易物的交易方式并不有损体面，诚如安塔尔博士［Dr. Antal］在《佛罗伦萨绘画及其社会背景》［*Florentine Painting and its Social Background*］中写道："支付给艺术家的费用一般都很低廉，尤其是修道院的订单常常会以实物替代酬劳。"[30]事实上，以实物支付的方式并不意味着狡诈的牧师在剥削可怜的工匠。在18世纪初以前，这种支付方式一直是薪酬制度中重要的组成部分。曾经名噪一时的波伦亚画家马肯托尼欧·弗兰切斯基尼［Marcantonio Franceschini］（1648—1729）从1684年到去世前一直有坚持记账的习惯，我们从他的账簿中可以看到当时实际交易的一些情况。[31]例如，他曾因一幅小画收到过两只银烛台、三座小天使［*putti*］青铜像和其他一些物品，总价约为200里拉［lire］；1704

年，他将一幅铜版画“赠予”一个热那亚人，对方回赠了一盒巧克力，他随即就以75里拉的价钱转卖了。除此之外，其他如亚麻、银器、家具、珠宝、丝袜和蜜饯水果等实物，与现金的收入一同被记录在账本中。据说，弗兰切斯基尼在他的职业生涯中共赚取了25万里拉，被认为是一个非常富有的人。

以物易物不仅是绅士艺术家完全能够接受的支付方式——弗兰切斯基尼的例子表明偶尔靠这种方式甚至获利更多——而且，它还以“礼物”的形式成为对艺术天才常见的奖励方式。换言之，这种在17世纪以部分实物支付的手段其实是赞助人对知名艺术家充满感激，或出于互相攀比而给予的一种特殊谢意。

不过早在15世纪末之前，获得解放的意大利艺术家就已经开始对传统的酬劳方式提出质疑，他们宣称艺术不应该按照普通商品的标准进行买卖。这个在今天已经根深蒂固、毫无异议的信念在当时还尚需时间和耐心来等待赞助人和公众接受。这个话题第一次被提出时，争论的焦点有点模棱两可。15世纪初，琴尼尼在写给艺匠的手册中谈道：“有人的确是迫于贫困而从事艺术……但也有出于对艺术和高尚心灵的热爱而追求艺术的人，他们最值得被称颂。”[32] 这里所指的可能是中世纪作坊的实务伦理[33]：为了生活而工作的人和为了投身高尚职业而享受工作的人，通过对这两者的区分，琴尼尼重申了当时已被广泛接受的一种论调。在琴尼尼之前，维拉尼的《佛罗伦萨名人传》就误将乔托［Giotto］描述成一个重名不重利的人。[34]“这种源于古代，由彼特拉克［Petrarch］开创的自我幻想式的意识形态”[35] 之后被吉贝尔蒂和阿尔贝蒂采纳，后者告诉他的读者：“贪婪是艺术卓越成就的敌人。”[36] 有人推测阿尔贝蒂指的主要是那些视艺术为交易而非职业的人。接着，他又主张艺术家最应该关心的是获得可以媲美古人的声誉和名望。同样，莱奥纳尔多也认为“更大的荣耀来自人类的美德而非财富”[37]。

24

不过对于如何改变既定的酬劳方式，整个15世纪却几乎没有任何相关的建议，但在艺术家中，这个问题已经开始讨论了。早在15世纪中叶，对这类

讨论的看法就出现在了佛罗伦萨的大主教圣安东尼诺［St. Antonino］（1389—1459）的笔下："画家还算有些合理的要求，艺术品的酬劳不仅要根据所涉及的工作量，更要依据其专注程度和个人阅历。"[38] 主教似乎不太认可这种要求，显然他还是把艺术视作一种交易。[39] 直到16世纪，艺术家才强烈要求艺术品的酬劳应该取决于其精妙的创意，而不是依据制作时间的长短。[40] 不过，这个"发现"一旦被揭开，就再也没有被世人遗忘。不管出于自愿还是被迫，赞助人从此不得不加以留意。制定艺术品价钱的传统标准被抛弃后，一种不甚合理的价格政策开始推行。米开朗琪罗为费拉拉的阿方索一世公爵［Duke Alfonso I］绘制《丽达与鹅》［*Leda and the Swan*］就是颇具启发性的一个例子，不仅赞助人面临着各种不确定性，艺术家也拥有了高额经济回报的可能。1530年10月22日，公爵写信给大师表示他本人对酬劳方面没有任何异议，完全以米开朗琪罗的估价为准。[41]

中世纪"公道价格"［just price］的观念让艺术家在经济上一直依赖于赞助人（教堂、市镇或行会），因为赞助人有权决定酬劳的多少。但对16、17世纪的伟大艺术家而言，情况已经彻底发生改变；赞助人现在别无选择，只能接受艺术家的报价。收藏家杜德利·卡尔顿爵士［Sir Dudley Carleton］的经历就是一个典型例子。1620年11月25日，他的代理商托比·马修［Toby Matthew］在信中提到与鲁本斯的谈判："我行使了我所有的处置权，和他（鲁本斯）商讨价格，但他的要求就像玛代人和波斯人的律法一样不可更改……这个礼貌又无情的画家不愿比之前的报价降一分钱。"[42]

25

当伟大的艺术家可以提出要求，也能收到巨额薪酬，可以积攒下14、15世纪的大师做梦也想不到的财富时，一个崭新的时代来临了。至少在文化精英［élite］的眼中，这是艺术家形象彻底改变的最明显迹象。

三　宗教信仰和赞助的兴衰更替

只要行会依然强大，仍能监督艺术家和赞助人的权利与义务，那么双方

还是会服从同一个法人组织。尽管作为社会地位和经济实力较强的一方，赞助人享有特权，但我们还是可以把他们看作一个整体。可一旦这种关系被打破，个体之间必然要相互妥协。艺术家和赞助人不得不为了新的定位进行调整，不过双方都无法掌控的其他因素也登上了历史舞台。中世纪的艺术家最主要的赞助人来自教会，其次是皇室和贵族。而从12世纪起市政府、社区和行会势力渐长，像城镇宅邸、市建民房、礼堂和行会公馆这类公共任务吸引了大量的建筑师、雕塑家和画家。此外，随着城镇的发展，典型的市民文化也孕育而生。富裕的城市居民恰逢其时地成为当时的潜在客户，并最终发展成为强大的艺术赞助人。

这些新的赞助人从15世纪初开始变得日益重要，由此产生的问题也越发困扰教会，最终打破平衡，并导致阿尔卑斯山以北的许多艺术家从此失去他们最稳定的大雇主。而艺术家本身面临的则是关系着他们的工作、未来，乃至生存的个人决定。抛开理论层面，艺术家与工匠在实践中的差异也因意想不到的外力干涉，变成了一道难以逾越的鸿沟。一个马具匠或鞋匠有可能会像画家或雕塑家一样热情地参与当时的宗教争论，不过马鞍和鞋子不会与制作者的信仰产生冲突，但宗教图像却会，而且事实上此类冲突时常发生。艺术家可能会因个人良知被剥夺存在的理由［*raison d'être*］，工匠的经济生存却因他人的狂热而受到威胁。下面这封纸牌画家的信中描述了这种困境。

1452年，修道士卡皮斯唐诺斯［Capistranus］的布道给纽伦堡的市民留下了深刻印象，他们把所有“魔鬼的玩意”——雪橇板、棋盘、时髦衣服和骰子统统扔进熊熊篝火中，对玩纸牌更是深恶痛绝。绘制纸牌的米歇尔·温特贝格［Michel Winterperg］眼睁睁地看着自己的饭碗不保。由于未经许可，任何人都不准离开居住地，于是温特贝格向市镇委员提交了这封请愿书：

当虔诚的神父和其他牧师来到这座小镇布道时，我的灵魂不能在上帝面前得到救赎，因为我的职业是绘制纸牌，我完全放弃了这门手艺。但此地没有其他工作可以让我养家糊口，因此我谦卑地恳请阁下能慷慨　26

> 地允许我离开去（纽伦堡附近的）福伊希特生活，同时允许我保留此地的公民权；我将很乐意继续以当地居民的身份交纳税金，我相信阁下您不会拒绝我的请求……[43]

温特贝格的逻辑令人钦佩，在纽伦堡被认为是有罪的行为却能在福伊希特得到上帝的许可。

然而，这么愉快的解决方案在宗教改革时却没有被伟大的艺术家们采用。在所有改革者中，只有加尔文 [Calvin] 严厉地谴责偶像崇拜；相比之下，路德 [Luther] 和茨温利 [Zwingli] 的态度更加温和，只要艺术品不被用来崇拜的话，他们倒不是一味坚持反对。于是，关于宗教作品究竟是符号还是偶像的古老问题再次引起争端。[44] 丢勒在这个事件中立场坚定，他在1525年出版的《量度四书》[*Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*] 的献词中提到，年轻画家

> 不仅要对艺术充满炽热之情，也应该对其有更真实、更深刻的认识。面对绘画艺术在我们这个时代饱受非议，被认为是服务于偶像崇拜的情况，要处之泰然。因为一个基督徒绝不会靠一幅图像或一尊雕像就盲目崇拜，就像一个诚实的人不会因为随身携带武器就去杀人一样。一个会去崇拜绘画、石头或木头的人确实是毫无理智可言！一幅图像如果得体、适度且精良的话，那么它所引起的愉悦要远胜过苦恼。[45]

丢勒在这里攻击的是“左翼”改革反对派，如曾支持路德的卡尔斯塔特等人的观点和行为。像卢卡斯·克拉纳赫 [Lucas Cranach] 和其他坚定的路德教信徒一样，他理直气壮地为自己保留了绘制宗教画的权利。毋庸置疑，丢勒是路德的热心支持者[46]，这类言论在他的书信、在尼德兰旅途中所写的日记和其他诸多材料中随处可见。不过，他的朋友皮尔克海默 [Willibald Pirckheimer] 很快就感到失望了，他在画家死后的一封信中写道：

> 我承认，和我们已故的阿尔布雷希特·丢勒一样，我曾经也是一个忠实的路德教信徒，因为我们希望罗马教廷的腐化堕落，修道士和神甫欺世盗名的把戏会有所收敛，但现在看来，事情已经变得越发糟糕，与新教徒的无赖相比，原来教会的那些人看着反倒还虔诚些。[47]

和路德一样，丢勒对激进倾向深恶痛绝，他以不朽名作《四使徒》[*Four Apostles*]（慕尼黑）坚定地表达了自己的信念，这幅捐赠给纽伦堡市政会的画像是对左派异端和罗马天主教徒的一个严正警告。[48]

27

保守的丢勒毫无顾忌，但很多支持激进改革派的艺术家却不得不为他们的信仰付出高昂代价。长期郁积的不满终于在1524年爆发，农民起义席卷整个德国。当时大多数市民都同情叛军，有人认为这场起义预示了法国大革命的思潮。除了社会和政治的目的外，叛军也沉迷于一个充满基督之爱和神圣正义的新教乌托邦世界，农民阶层的赤贫如洗和神职人员、商人、王公贵胄的巨额财富之间形成的强烈反差激发了这种完美理想。起初，路德并非不愿支持农民，但他的显赫声望后来却被用来维护诸侯的传统势力，在他的小册子《反对杀人越货的农民暴徒》[*Against the Present Brigands and Murderers*]（1525年）中甚至要求血腥镇压起义。起义失败后，丢勒在《量度四书》的第三卷中为失败的农民设计了一座纪念碑（图4），这幅尖锐的作品足以表达出他的情感和立场。

这些时运不济的起义领导人大多是一些极端的清教徒。早在1521年，卡尔施塔特 [Carlstadt] 就想把所有图像从教堂中清除出去。路德当时表示只要获得当局批准，他同意这种行为。[49] 不过到了1522年，艺术破坏运动正如火如荼时，他又明言表示反对，但他从未以启迪或教育的名义为艺术品的存在进行辩护。让人尤感意外的是，很多艺术家不仅支持路德，甚至还站在叛乱者的一方，他们必然清楚如果叛军获胜的话，他们将永远失去教会这个最重要的赞助来源（图5）。

这种完全矛盾的立场在老格奥尔格·布鲁 [Georg Breu the Elder]（1480—

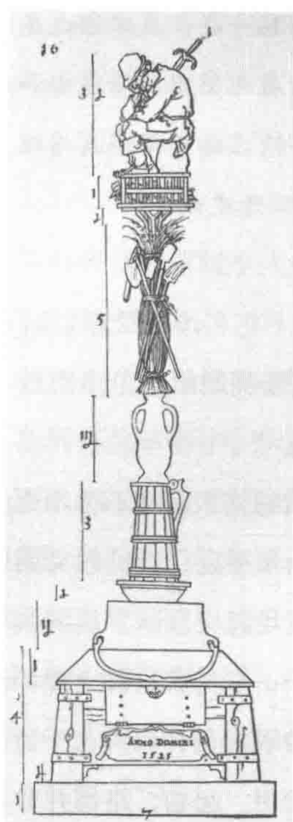


图4 阿尔布雷希特·丢勒，《颂扬战胜农民的纪念碑》，《量度四书》的木刻插图，1525年



Das seind die Clöster und Schlösser / so die Schwartzwäldischen Bawern verprent und geplündert haben.

Das seind die Clöster.

Das seind die Schlösser.

Diß ist alles vor dem April geschehen.

Jm land zu Francken haben der Hell der Schwartz der Licht Bawrenhauff dyse Clöster und Schlösser auß prennt und geplündert.

Die Clöster.	Die Schlösser.
Plaimpach.	Hoineck.
Schwartzach.	Lauda.
Seligtal.	Galachaym.
Grimach.	Obermergentheimb.
Heilbronnen.	Weynsperg.
Pillicka.	Reychelsperg.
Heiligkirch.	Waltsen.
Olstim.	Sinchaym.
Cerlosen.	Schwartzenberg.
Eberach.	Newenhaws.
Manckfletten.	Budeharde.
Westerwinckel.	Newenstat an der Arch und sonst. c.
Detra	schlösser. Haylpuin. Wimffen.

Anno M.D.XXV.

图5 从1524至1525年，农民起义所损毁的城堡和修道院的名单，1525年的大报，慕尼黑版画收藏馆

1537）的日记中表现得淋漓尽致：尽管在奥格斯堡的大作坊中绘制过许多宗教画，但他却是以一种无比满足的心情来描述这场发生在家乡、声势浩大的艺术破坏运动。

1月18日。那天下午，地方官与其他自治会成员，连同木工、瓦工、铁匠这些需要干活的人一起去了圣母院，他们封上大门，当天就把祭坛、雕塑、绘画和所有用于偶像崇拜的肖像都砸了个稀巴烂。到了晚上，他们从圣乌尔立赫教堂开始，把神甫住处和教堂里的一切都拆了下来，砸得粉碎。

> 1月22日。地方官和他的追随者一起破坏了圣十字教堂的偶像和绘画。
>
> 1月24日。圣莫里斯教堂的绘画和祭坛被打烂，圣乔治教堂也一样。（牧师们）哀鸿一片，反对奥格斯堡的人，（述说）他们所遭受到的暴力。哦，他们竟没被早点撵出去——那些该死的神父们！[50]

28

还有一些艺术家积极地参与到了这场起义中，但他们的命运却十分悲惨，其中就包括伟大的蒂尔曼·里门施奈德［Tilman Riemenschneider］。这位维尔茨堡的荣誉市民从1504年起开始担任地方官员，还在1520至1521年间当选为市长。[51] 在起义被镇压之后，他被投入监狱，受尽折磨。尽管又多活了六年（逝于1531年），但他的精神早已被这段经历完全击垮。从监狱释放后，他的作坊再也没有诞生任何伟大的作品。

一个与他同时代的画家，耶尔格·拉特格勃［Jerg Ratgeb］的命运更加不幸。[52] 他本人虽是一位颇受尊敬的公民，但作为农奴后代，又娶了一个农奴身份的妻子，出身注定了他必然站在废除农奴制的一方。当叛军占领斯图加特［Stuttgart］时，他被推选为小镇委员会成员，并担任农民战争的军事顾问。后来，他在战斗中被俘，于普福尔茨海姆［Pforzheim］集市被公开处以极刑。

起义支持者在纽伦堡市的境况要稍好一些。尽管市政府严密警戒，但卡尔斯塔特和最活跃的农民领袖托马斯·闵采尔［Thomas Münzer］的文章还是有大量的读者支持。早在1525年，比丢勒年轻的画家格奥尔格·彭茨［Georg Pencz］和贝哈姆兄弟［Bartel and Sebald Beham］被传唤出庭时，就明确表示他们沉湎于非法的革命文学作品，并坚持自己的信念。[53] 判决书上宣布他们是“邪恶的异教徒”，城市必须对这种四处蔓延的邪恶毒瘤严防死守。他们以“拒绝承认法定公民权”的罪名遭到惩罚，被判坐牢，但很快获释并被驱逐出纽伦堡。然而，他们不久就获得了赦免并被允许返回城市。

因为不是所有事件都被详尽地记录下来，所以尽管不清楚他们的真正立

场，但汉斯·赫布斯特［Hans Herbst］（1468—1550）和马蒂亚斯·格吕内瓦尔德［Matthias Grünewald］的确是被改革运动摧毁了职业生涯。除了专家之外，鲜少有人知晓的赫布斯特曾是一位杰出的艺术家。[54] 他是斯特拉斯堡的一名富家子弟，于1492年加入巴塞尔的画家行会，并在此地度过余生。1529年2月，尽管混杂着一些反对声，但改革还是在这座城市推行开展起来。伊拉斯谟［Erasmus］选择离开巴塞尔，而作为行会上层的赫布斯特却因反对新法规被投入监狱，直到他公开改变自己先前的言论后才得以释放。他的孙子，博学的西奥多·茨温格［Theodor Zwinger］后来提到赫布斯特皈依新教之心如此虔诚，以至于不再“热爱偶像崇拜的艺术，并决定完全放弃绘画”[55]。赫布斯特有可能是真的改变心意，不愿再动笔。他亲手绘制的画一幅都没有保存下来，即使是在信仰天主教时期的作品也不例外。

29

作为德国最伟大的艺术家之一，格吕内瓦尔德的态度引起了颇多猜测。和通信频繁的丢勒不同，他没有留下任何文字信息。我们艰难地拼凑出了他的经历[56]：约1465至1480年间出生于维尔茨堡，真实的名字是马蒂斯·奈特哈尔［Mathis Neithardt］，住在阿沙芬堡附近一个叫塞利根斯塔特的小镇；从1510至1525年间，他是美因兹两任大主教的教廷画家（主教在阿沙芬堡拥有私邸）。前一任大主教是乌尔里希·冯·格明根［Ulrich von Gemmingen］，而1514年上任的另一位大主教阿尔布雷希特·冯·勃兰登堡［Albrecht von Brandenburg］是一位慷慨的艺术资助者和势力庞大的枢机主教，年仅24岁就同时兼任马格德堡、哈尔伯施塔特和美因兹的大主教。因为阿尔布雷希特同情路德的理念，整个美因兹教区在1520年左右差点掀起改革运动。1525年5月7日，趁主教还在马格德堡时，美因兹大教堂的牧师会投降了叛军。[57] 但农民赢来的胜利转瞬即逝，去而复返的大主教采取了最激烈的复仇方式。阿尔布雷希特从改革运动的朋友变成了死敌，所有同情者都失去了教会中的职位，格吕内瓦尔德也在名单之中。他可能在1526年逃往法兰克福，这座自由的帝国城市当时成了避难的天堂。

一年后，阿尔布雷希特向法兰克福发出一封恐吓信，要求参与1525年起

义的人投降。格吕内瓦尔德只好再次踏上逃亡之旅，他最初也许到过马格德堡，然后又去了哈雷。但是，所有不易搬运的财产不得不都留在了塞利根斯塔特。在法兰克福时，他曾尝试制作销售药皂；到哈雷后，他又当了一名水利工程师，直到1528年8月底逝世以前，他再也没有离开过这座城市。一份存放在法兰克福的财产清单显示，他的行李中除了大量路德的书籍外，还有两串念珠。一些学者由此认为他并没有完全放弃旧时的宗教信仰，不过，格吕内瓦尔德对新教的忠诚是毋庸置疑的。此外，还有一个令我们困惑的问题：格吕内瓦尔德在法兰克福和哈雷究竟是找不到赞助人，还是和赫布斯特一样彻底变成反对偶像崇拜的人？答案已经无从知晓。他和他的作品很快“被世人遗忘如斯”，以至于对他的素描和油画极为推崇的桑德拉特竟发现“世上没有任何一个人能告诉我关于他的消息，无论口头还是书面的陈述”。[58]

不管出于自愿还是被迫，格吕内瓦尔德的困境也是整个德国艺术界所要面对的难题。就像雅各伯·布克哈特的评论所言：“随着天主教的没落，画家和雕塑家大多都失业了。”同时，一种沮丧压抑的情绪也改变了赞助人和艺术家。[59]具有讽刺意义的是，艺术家从宗教冲突中获得了自我解放、独立自主和自我奉献，然而境遇却急转直下。改革运动取得了胜利，教会赞助人却不复存在。

30

在改革运动过程中，局势时常动荡不安。倾向新教的艺术家还是会为各种宗教信仰的客户工作，而赞助人也同样以宽广的胸怀来选择和包容艺术家。霍尔拜因就是一个典型例子。虽然赞同路德的改革，但他还是在为天主教的赞助人工作；甚至在1530年公开信奉新教后，他在第二年仍然回到伦敦继续担任亨利八世［Henry VIII］的宫廷画家，后者与路德是公开的死敌。然而，随着宗教冲突日益尖锐，公共和私人的委托任务也开始受到影响。天主教的艺术家发现很难再获得新教主顾的工作，反之亦然。偏见摧毁了很多艺术家的生活，虽然他们通常不会在纸上记录自己的看法，不过我们恰好找到了下面这个例子。

奥格斯堡的建筑师埃利亚斯·霍尔［Elias Holl］（1573—1646）出生于建

筑工人和石匠世家，信仰新教。在完成家乡市镇大厅这项杰作后，他于1620年开始在日记中详细描述自己是如何被家乡多变的宗教环境反复折磨，最后几乎导致精神崩溃。1629年，费迪南二世［Ferdinand II］威胁要解雇所有的公职人员，除非他们恢复天主教的信仰。霍尔拒绝服从，不久之后，便遭受重罚。他在日记中吐露：

> 1631年这一年，我，埃利亚斯·霍尔，受主护佑在奥格斯堡当了30年的建筑大匠师，被我的上司罢免职务，只因我不愿去天主教的教堂，不愿违背我真正的宗教信仰，不愿按他们说的那样去“适应”。[60]

埃利亚斯想离开奥格斯堡，去其他地方碰碰运气。但他的所有积蓄都被冻结，只能取出其中的六分之一。他12个存活下来的孩子中有8个还在等着他来养活，于是他被迫留下来当了一个泥瓦匠。直到瑞典国王古斯塔夫斯·阿道弗斯［Gustavus Adolphus］在1632年初征服了巴伐利亚，所有的新教徒才得以恢复原职。霍尔当时已经59岁，时来运转让身心疲惫的他欣喜不已，尽管这个转变并未给他减轻多少负担。他在日记中写道：“除了建筑工作外，瑞典的工程师还逼迫我去做各种费力的防御工事，从早到晚几乎都没有休息的时间。”[61]

31 夏天刚过去，古斯塔夫斯·阿道弗斯又再次失去巴伐利亚。被帝国军队围攻的奥格斯堡不仅饥荒和瘟疫肆虐，也深受军事占领之苦。1635年，霍尔在日记中提到奥格斯堡又成了天主教的领地，并抱怨来自

> ……驻扎军队和税收（的负担）是如此之重，即使是铁石心肠的人也会于心不忍。我失去了所有的食物和储蓄——愿上帝赐福我和我的家人，以及其他所有基督教会的朋友们，他们同样也遭受了很多现实的伤害和损失；如果此生无法实现的话，但愿主在另一个永恒的极乐世界中赐福我们。阿门。[62]

保持中立，不偏向任何一个宗教政党同样也可能面临危险。伊尼戈·琼斯［Inigo Jones］显然是一个坚定的自由思想者，但因为在查尔斯一世当权时相当受宠，所以他的宫廷地位从未受到过真正的威胁。不过，天主教政党的势力倘若再强大一点的话，他的身上究竟会发生什么事也许就难说了。1636年9月17日，在一封寄给罗马传信部［*Propaganda Fide*］的信函中，马利亚皇后的修道院院长让-玛丽·特雷隆［Jean-Marie Trélon］认为在萨默塞特宫的皇后礼拜堂"并非完成得一帆风顺；这个清教徒，更确切地说是没有宗教信仰的建筑师（伊尼戈·琼斯）工作得不情不愿"[63]。只是出于对"清教徒"的猜忌，这位天主教的院长居然就以"出于反天主教的动机故意拖延工作"这种莫须有的罪名来嫁祸于他。

在加尔文教派主统的荷兰，一个被称作托伦蒂斯［Torrentius］的浪荡子也被宗教伪善的绳网套住了。画家约翰内斯·凡·德·贝克［Johannes Symonis van der Beeck］由于个性过于鲜明，被指控为无神论的玫瑰十字会［Rosicrucians］教徒，年轻人的腐蚀剂，荒淫无度的放荡者，实施黑魔法的巫士，魔鬼的同伴。1627年，他在受尽折磨后，被判20年监禁，但在英格兰国王查尔斯一世的干预下获释。在伦敦待了几年后，他又回到阿姆斯特丹，不久就死在了那里。他的画曾经被当众焚烧，所以尽管引起过巨大轰动，却鲜少留世。[64]

四 商人阶层的赞助及艺术家的解放自立

随着政治势力和财富的日益积累，在佛罗伦萨和根特这些城市崛起的中产阶级从14世纪开始逐渐取代旧贵族的地位，并期望可以赢得更多的社会声誉。他们在不久后开始追求高雅的生活方式，对艺术家的需求也越来越多。不过在15世纪上半叶，他们的赞助还是以公共和宗教性质的项目为主，私人性质的装饰委托相对来说比较少。贡布里希教授近来发表的一篇论文提醒我们，科西莫·德·美第奇［Cosimo de' Medici］赞助建筑和艺术品大多是出于 32

道德原则和政治权宜的考量，以及提升个人声望的目的。[65] 很多不那么显赫的赞助人当时基本上也都是抱着类似的心态。商人时常出资建造和装饰大大小小的教堂，不仅是出于宗教责任，更是一种用来炫耀个人和家族，给竞争对手留下深刻印象的手段。这样的作品既吸引了公众的眼球，又意味着“给城邦增辉生色”[66]。

这些赞助人十分重视那些为他们工作的人，尤其偏爱有教养、有进步的大师，诸如马萨乔、多纳泰罗、布鲁内莱斯基、乌切罗等人，但还未曾将他们敬为像阿尔贝蒂倡导的那种新“艺术家”，所以自然也就不会提到他们的名字或讨论他们的个性问题。老科西莫・德・美第奇对艺术慷慨赞助，他或他的朋友却从未称赞过布鲁内莱斯基、米开罗佐［Michelozzo］或多纳泰罗的天才。宏伟的佛罗伦萨皮蒂宫殿甚至没有留下建筑师的名字，他的身份后来引起艺术史学家们无止境的争论，只此一例就足以证明当时对艺术家个性问题的漠不关心。[67]

但从15世纪中叶起，这种态度开始发生明显转变。佛罗伦萨的富商乔万尼・鲁切拉伊［Giovanni Rucellai］的日志就清楚地反映出这一趋势：

> 我们家里藏有越来越多出自顶尖名家之手的雕像、绘画、细木和马赛克镶嵌的作品，这些保存多年的艺术品的制作者不仅出自佛罗伦萨，还有来自意大利其他地方的艺术家，具体名单如下：威尼斯的多梅尼科大师（多梅尼科・韦内齐亚诺［Domenico Veneziano］），画家；（加尔默罗）兄弟会的菲利波，画家；朱利亚诺・达・迈亚诺［Giuliano da Maiano］，木工、细木和马赛克镶嵌大师；安东尼奥・迪・雅各布・德尔・波拉约洛，雕刻师；马索・菲尼圭拉［Maso Finiguerra］，金匠、雕刻师；安德烈亚・德尔・韦罗基奥［Andrea del Verrocchio］，雕塑家和画家；维托利奥・迪・洛伦佐・巴尔托卢奇（维托利奥・吉贝尔蒂［Vittorio Ghiberti］），雕刻匠；安德烈亚・德尔・卡斯塔尼奥，人称绞刑者安德烈亚[68]，画家；保罗・乌切罗，画家；德西代里奥・达・塞提涅亚

诺［Desiderio da Settignano］和乔万尼·贝尔蒂尼［Giovanni Bertini］，雕塑家。[69]

鲁切拉伊不仅尽心尽责地写下所有人的名字，这份笔记也流露出他为这些服务于自己的艺术家由衷感到自豪的心情，并显示出对他们性格的某种兴趣；比起无名氏的装饰，他似乎更倾向于收藏知名大师的作品。

与此同时，一些艺术家也开始获得社会认可，现存的书信表明他们和赞助人之间保持着亲密的关系。在与科西莫·德·美第奇的儿子乔万尼通信时，菲利波·利皮称呼他为“我最亲爱的”［*charissimo*］（1457年7月20日）[70]，贝诺佐·戈佐利［Benozzo Gozzoli］也称他是“我亲爱的朋友”［*amico mio singhularissimo*］（1459年9月11日）。[71] 奇怪的是，人文主义者倒在书信和著作中讳而不言，尽管他们其实也和艺术家交好[72]，因为后者一心崇尚知识。通过这些不起眼的开端，艺术家在15世纪末至16世纪初终于有资格跨入精英的行列。

33

从15世纪下半叶起，佛罗伦萨的市民越来越沉迷于雄伟奢华的工程项目。一个冷静的观察者在1489至1490年的日记中记录道：“男人们为此时的建筑疯狂，以至于建筑大师和材料变得稀缺。”[73] 他列出了正在施工的项目名单，有贡迪府［Palazzo Gondi］和洛伦佐·德·美第奇［Lorenzo de' Medici］在波焦阿卡亚诺的别墅，但其中最重要的莫过于银行家菲利波·斯特罗齐［Filippo Strozzi］的府邸。这座豪宅从1489年开始动工，但直至去世，斯特罗齐也没能亲眼看到它的竣工。不过，作为体现市民自豪感的伟大建筑物之一，这座府邸和它的主人本身就是新生活方式的生动展现。

“豪华者”洛伦佐的“黄金时代”传说虽然最近被学者推翻了[74]，但我们还是能够从他身上看到赞助方式在15世纪末发生的转变。他的领导地位和性格中的显著特征——对奢侈的渴望，对艺术品［*objets d'art*］本身的爱好，对品质和原创者的欣赏，他的专业评判，自负，以及典型的狂热收藏——将他塑造成的历史角色倒也并非完全名不副实。据说，他对人的兴趣可能远大

于他们的作品[75]，甚至还会去追忆已故的大师。在菲利波逝世20周年后，他在斯波莱托大教堂为艺术家建造了一座陵墓，他的“宫廷诗人”波利提安［Politian］为菲利波撰写了礼赞铭文。他还在佛罗伦萨大教堂为乔托设立了纪念碑。[76]洛伦佐完全能理解艺术家期望获得认可的心情，他和他最喜爱的雕塑家贝托多［Bertoldo］的通信完全展现了两人亲密无间的友谊。最后，贝托多以决定放弃对艺术的追求，专心烹饪的戏言结束了这封快乐又戏谑的书信。[77]

新的赞助阶层——富有的市民或曾是资产阶级的贵族——拥有高度发展的个人主义、自由观、开拓精神，以及进步的竞争意识，对待艺术家的方式完全不同于过去的权力阶层。他们不仅将艺术家的生活态度视若珍宝，而且也足够宽容，愿意接受杰出的大师和自己平起平坐。不仅在佛罗伦萨，对阿尔卑斯山以北的所有艺术家而言[78]，获得公职曾是一种地位和尊严的公开标志，但现在却变成了一件稀松平常之事。虽然这一切可能加速了艺术家的解放进程，但对职业本身的评价并不一定同样那么宽容。16世纪初，拉斐尔的朋友巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内［Baldassare Castiglione］就指出：“赞美艺术家并不意味着赞美艺术。”[79]这句话的意思是对待一位伟大的艺术家和对待其职业可以是两种完全不同的态度。回忆之前普鲁塔克曾说的“我们欣赏作品，但蔑视制作者”，两者之间是多么不同啊！

或许，有些艺术家想当然地认为他们争取自由的斗争必然会获得支持；我们将看到他们会以一种有些难以预测，有时甚至让人不快的方式来坚持自身作为自由个体的权利。

五 艺术家和赞助人之间的互换关系

1438年4月1日，被公认为文艺复兴时期佛罗伦萨一流艺术家的多梅尼科·韦内齐亚诺（逝于1461年）在寄给科西莫的儿子，当时才22岁的皮耶罗·德·美第奇［Piero de' Medici］的信中写道：

我刚听说科西莫决定委托一项祭坛画的任务，并希望可以得到一件杰作。这个消息让我欣喜不已，当然如果能通过您的帮助获得这次机会的话，我将更加满足。如果我真的能够得到这份工作，相信上帝，一定会让您看到一件精美绝伦的作品。尽管还有像菲利波和乔万尼这些优秀的大师，但他们的工作实在是太多了。

恕我冒昧地提出了这个请求，但我是发自肺腑地希望能为您工作。如果我的作品比不上其他人的话，那我心甘情愿接受任何应得的惩罚。我已经准备好提交任何（能展示我能力的）必要证明。

假如科西莫打算委托几个人来共同完成这项大型工程，或者他心里已经有了特定的人选，那么恳请您帮忙，至少让我负责其中一部分的工作。但愿您能明了我是多么想创造一些雄伟辉煌的作品，尤其是为了您，我想您一定会愿意支持我的。[80]

考虑到佛罗伦萨当时的背景，这类措辞并不难理解。艺术家见风使舵，在激烈竞争中千方百计地击败同行。不过转瞬之间，双方的角色就互换了，现在赞助人变成了乞求艺术家的请愿者。

在15、16世纪，那些带着各自不同文化和艺术气息的意大利小宫廷如实地反映出了这种正在发生的转变关系。鲜少有府邸能与曼图亚的豪庭相媲美，侯爵夫人伊莎贝拉·德·斯特［Isabella d'Este］于世纪之交在那里不断展现出她野心勃勃的活力。她是当时最热衷于古代和现代艺术的收藏家之一，并企图笼络最优秀的艺术家为她那座著名的书房献上作品。从保存下来的大量书信中，我们留意到了一些小插曲。

35

1503年1月19日，当时正在佛罗伦萨的佩鲁吉诺［Perugino］签署了一份寓意画的契约。[81] 其中的条款依据中世纪的传统，做了最细枝末节的规定，对内容，人物的数量、大小、表情、服装、手势、携带的属性，以及围绕在四周的风景都有完整的描述。契约最后还有一个明确指示："你可以省略一些角色，但绝不能自作主张，添加任何东西。"这幅画被要求在同年6月交付，

可任凭伊莎贝拉的代理人不断写信施压催促，这幅作品（现藏巴黎卢浮宫）还是拖到两年后才完工。

伊莎贝拉很清楚并不是每个艺术家都愿意签署这样一份旧式契约。因为一直渴望能收藏一幅莱奥纳尔多的作品，所以她费尽心机地想通过外交手段达到目的。1501年，她写信给佛罗伦萨加尔默罗修会的代理主教：

> 阁下您兴许能打听到他（莱奥纳尔多）是否愿意为我们的书房绘制一幅画。如果他同意的话，题材和期限由他全权做主；如果他拒绝的话，您至少说服他画一小幅圣母像吧，最好如他天性那般的美好和神圣。[82]

当然，伊莎贝拉没有如愿。而且，她也没能轻易说服乔万尼·贝利尼为她工作，与年老的大师进行的冗长谈判表明侯爵夫人并不想完全屈服于艺术家那种令人厌烦的新方式。她以分期付款的形式来支付贝利尼的作画报酬；当始终见不到作品时，她失去了耐心，要求画家退还酬劳。1504年，在合约时间过去八年后，贝利尼为了安抚她，送上了一幅耶稣诞生图，她极为珍视。不过，原本为书房绘制的那幅作品依然不见踪影。作为众多艺术家的朋友，又是伊莎贝拉的心腹和顾问，人文主义诗人彼得罗·本博［Pietro Bembo］充当了中间人的角色，随即展开了新的谈判。1506年1月，本博在威尼斯写了一封信，态度温和又坚定地告诉她：

> 我最近见到了贝利尼，只要收到画布的尺寸，他非常愿意为殿下立即开始工作。殿下信中所提到的关于构图的创意［*invenzione*］要求，我提议还是留给他自己想象吧。他不太喜欢强制的明令条款，依他所言，他更愿意在作画时自由地发挥想象；他说这样才会诞生令观者满意的作品。[83]

36

同年，阿尔布雷希特·丢勒也在威尼斯逗留了一段时间，见到了当地所

有的重要艺术家，尤其是受到贝利尼的热烈欢迎。与故乡的情况截然相反，当地艺术家受到的高度推崇让他印象深刻，以至于在写给朋友皮尔克海默的信中惊呼道："在这里，我是一位绅士；而在家里，却是区区一个寄生虫而已。"[84] 对伊莎贝拉的威胁，贝利尼采取的消极抵抗表明了此时的舆论倾向，这位威尼斯的艺术泰斗并没有被吓倒。而且，本博还掌握了新的词汇：创造、想象、自由创作。通过鼓吹新的信念，这位人文主义者帮助促进了赞助人的转变。

艺术家们并不是突然或刻意地改变自己的行为，他们采取的多是回避策略，比如漠视行会规则或拒绝遵照赞助人的要求。在能更好地领会之前，赞助人当然会很生气。伊莎贝拉的兄弟，费拉拉的阿方索公爵意图和姐姐的书房一争高下，于是让他的代理人频繁去向这些捉摸不定的画家索画。拉斐尔亲口许诺了一幅《酒神巴克斯的胜利》[*Triumph of Bacchus*]，公爵为此还预先支付了50达克特 [ducat]。1519年4月，他写信给在罗马的代理人：

> 我们在等乌尔比诺的拉斐尔的画，而且已经等得极不耐烦了。他多次表示自己会尽快完成，但从开始为我们工作到现在为止，已经过去了很长时间，画却依然没有完成。这就是为什么你要替我们巧妙地去催促他尽快完成最后的润色工作，记得提醒他，我们衷心希望越快拿到画越好，因为我们的小房间早已布置妥当，只差它了。[85]

代理人用了五个月的时间心不在焉地尝试着达到预期结果，但关于如何巧妙地请求拉斐尔大师的建议显然令他紧张不已，他希望把这个惹人反感的任务推回给他的雇主。9月3日，他写信给公爵说："我现在要跟阁下您坦承，我不清楚自己能否处理好此事，假如您执意要求的话，也许可以亲自写信说服他着手完成工作，这样可能比我的谈话更有分量。"[86] 但是，公爵内心十分清楚最好不要轻易暴露自己，得罪教皇最喜爱的艺术家。他在回信中答复道：

> 我们不想采取你的建议，亲自写信给乌尔比诺的拉斐尔，我们希望由你去找他，告诉他你收到了我们的来信，信中提到从他许诺至今，已经过去了三年时间，他不应该如此对待像我们这等身份的人。如果他不遵守自己的诺言，我们会让他知道欺骗我们是一件多么严重的事情。你还可以从个人立场进一步告诉他，他应该避免激起我们的不满，迄今为止我们一直对他宠爱有加，正如他希望以守信来利用我们；反之，如果他违背诺言的话，终有一天会后悔的。当然，所有这一切都只是你和他之间的谈话内容。[87]

37

阿方索仍在催促和威胁之间摇摆不定，但直到1519至1520年的冬天过去，他还是没能拿到油画，于是决定采用更强硬的措辞。第二年的1月20日，他要求他的代理人

> 去看看乌尔比诺的拉斐尔，问问他为我们绘制的作品又画了些什么内容；如果比起过去依旧没有什么进展的话，你还是以个人的身份告诉他，向我们这等阶层的人立下誓言，然后又像对待无足轻重的庶民那样不给予尊重的话，他应该好好考虑这种行为意味着什么；由于他说谎的次数太多，你个人相信我们最终会大发雷霆。让我们知道他给你的答复是什么。[88]

1520年3月21日，他们收到了回复："我跟乌尔比诺的拉斐尔交谈后，发现他一如既往地振振有词，非常愿意继续为殿下效忠。"[89]

阿方索公爵始终没能拿到他的画。1520年4月6日，拉斐尔去世。公爵换了一个积极的新代理人处理罗马的事务，后者大费周章，好不容易才让拉斐尔的继承人心不甘情不愿地把艺术家之前收到的50达克特退回。[90]

在和提香谈判时，阿方索也遭遇了相似的状况。艺术家答应为公爵书房绘制三幅酒神主题的画，然而只画了一幅（可能是《酒神与阿利阿德尼》

[*Bacchus and Ariadne*]，现藏伦敦国家美术馆），而且还是拖了多年之后才完成。“把它当成你自己的事”，公爵在1520年11月指示他在威尼斯的代理人：

> 去找提香谈谈，提醒他离开费拉拉时所做的承诺，让他言而有信。此外，他还提到过一幅油画，我们希望能及时收到，因为我们不应承受他失职的后果。劝他继续画下去，我们才没有理由生气，让他明白我们立即就要拿到油画。[91]

阿方索是一个真正的艺术爱好者和新型的鉴赏行家，只收藏一流艺术家的作品。如果说他在与拉斐尔和提香的谈判中，还表露出一些旧时态度的话，那么他和米开朗琪罗的交往则完全体现了赞助人的风度。两人第一次见面是在1512年的罗马，当时公爵正想方设法获得许可去参观西斯廷教堂中正布满脚手架的天花板，他对米开朗琪罗表现出了无比钦慕之情。1529年，米开朗琪罗短暂到访费拉拉时，“公爵极为喜悦地接待了他”。贡蒂威告诉我们（他也许是从主人口中直接得知）阿方索本人当时“打开他的藏宝室，亲手展示里面的所有藏品”。这是一种典型的鉴赏家态度，我们还注意到一个细节，公爵就像对待同一阶层的人那样以主人的身份接待米开朗琪罗。当离别时刻来临之际，“公爵开玩笑地对他说，‘你现在是我的囚犯。如果想让我放你自由，那么你必须答应让我拥有一件你亲手完成的作品，任由你的意愿和想象[*come bene vi viene*]，无论雕塑或绘画都行’”[92]。 38

即使贡蒂威做过一番粉饰，我们也有理由相信这样的谈话的确真实存在过，而且公爵也毫不限制米开朗琪罗的自由。回到佛罗伦萨后，大师为阿方索画了之前所提到的《丽达与鹅》。

接下来发生的那个著名历史事件充分体现出了这个职业革命性的转变。作品完成后，公爵派出侍臣去佛罗伦萨将画安全运回费拉拉，这位喜出望外的赞助人还给“最亲爱的朋友”米开朗琪罗亲自写了一封信。但是，阿方索

选错了他的使者。后者称这幅画为“一件小玩意”[*una poca cosa*]，并以一种居高临下的态度对待艺术家。经过一番激烈的意见交流后，米开朗琪罗将他撵了出去。[93] 阿方索失去了他的奖品。雪上加霜的是，米开朗琪罗还将这幅画送给了即将移民法国的仆人安东尼奥·米尼[Antonio Mini]。

六 尤利乌斯二世和米开朗琪罗

即使是作为传统维护者的教会也不得不向新型艺术家妥协。1500年后不久，罗马就迎来这种变化的吉兆。尤利乌斯二世[Julius II]让罗马带上了他强大的个人印记，这个意志坚定的好战教皇聘请了布拉曼特[Bramante]、拉斐尔和米开朗琪罗这三位伟大的艺术家来装饰他的宫殿。通过这些无与伦比的宏伟工程，他成为西方世界最令人难忘的赞助人。毫无疑问，这样一个人当然了解他门下艺术家的癖性，也准备好容忍他们以彰显上帝的无限荣耀。他和米开朗琪罗之间的深厚默契时常被人提起，面对大师那些前所未有的举动，脾气暴躁的教皇不止一次的冷静宽恕就足以证明了这点。

1505年，他们的关系出现一次危机，差点引发罗马和佛罗伦萨之间的外交冲突。一年前，尤利乌斯委托米开朗琪罗去设计他的大理石陵墓，但教皇的兴趣很快又被圣彼得大教堂的重建计划吸引，同时财政赤字也伴随而来。艺术家深感沮丧和绝望，一怒之下离开了罗马，匆匆返回家乡佛罗伦萨。1506年5月2日，他在佛罗伦萨写信给建筑师朱利亚诺·达·圣加罗[Giuliano da Sangallo]，做出了自己的解释：

> 在离开之前，我还请他先付一部分工钱，好让（教皇陵墓的）工程继续进行下去。圣父陛下的答复是让我星期一再来。我去了，而且星期二、星期三、星期四每天都去。最后，在星期五早上，我被挡在大门外，或者说是明显被撵走的。那个赶我的人说他知道我是谁，但他必须奉命行事。我彻底心灰意冷了。[94]

由于不想失去真正喜欢和欣赏的艺术家，尤利乌斯竭尽全力去调解矛盾，和艺术家重修于好。1506年7月8日，他给佛罗伦萨当局寄去这样一封信：

雕塑家米开朗琪罗仅仅出于任性就擅自离开，我们明白他现在害怕回来。尽管我们了解像他这种脾性的人，也没有任何的不满。不过，为了让他消除猜疑，你们可以我们的名义向他许诺，他回来后绝不会受到任何伤害或委屈，教皇依然对他恩宠如故。[95]

米开朗琪罗回到了罗马，但他天性忧思，无法忘怀，数十年后仍在担心着这道旧伤疤。1524年1月，他在一封信中流露出的愤怒丝毫不减当年：

教皇改变了主意，不想再进行陵墓的工程。我对此一无所知，还向他伸手要钱，结果被人赶出了大门。受此侮辱，我在一怒之下当即离开了罗马。我的房子里储备的一切东西全部都白白浪费了。[96]

甚至在事情过去了36年后，他还清楚地记得每一个细节：

我竭尽全力地不断敦促教皇继续这项（陵墓）工程，然而一天早晨，当我去和他谈论此事时，他让一个马夫把我撵了出来。我回到家，给教皇写了如下一封信："最尊敬的圣父，今天早上我被您的圣谕驱逐出宫。所以，我通知您，从现在起，您如果想要差使我的话，可以到罗马以外的其他地方来找我。"

我把信寄出后，就向佛罗伦萨出发。当教皇读到我的信时，派了五名骑兵来追我，大约黄昏后三小时，他们在波吉邦西找到我，并交给我一封教皇的信函，上面写道："一读到此信，立即返回罗马，否则将受到严厉处罚。"然后，我答复说只要教皇履行我们之间的协议，我就回去；否则，他永远不要再指望见到我。在我回到佛罗伦萨后，教皇给当地的

40

领主发出了三道通牒。最后，领主将我召去说："我们不想因为你和教皇开战。你必须回去；如果你同意的话，我们愿为你写授权书，如果他伤害你，就等同于在伤害领主。"他们写了授权书，而我也回到了教皇那里。[97]

这些信件透露出的不止是两个倔强的性格在相互碰撞时产生的冲突。在此之前，还从未有过一个艺术家敢擅自离开教皇，也从来没有一个赞助人给予"这种脾性的人"如此充分的理解。就他所有的暴力和独裁行事而言，教皇已经表现得足够开明，他并不要求青睐有加的艺术家对自己虔诚顺从。在精神领域，尤利乌斯视米开朗琪罗为平等的对象。

七　艺术家的拖沓

我们在上文中已经看到艺术家的速度是多么缓慢，以至于让阿方索和伊莎贝拉·德·斯特等到忍无可忍的地步；但他们的遭遇并非特例，拖延这种恶习在当时甚为流行。曼图亚第一公爵，伊莎贝拉的儿子费德里科·贡扎加[Federico Gonzaga]为了住进新建的德泰宫，只能不断去督促他的宫廷建筑师和画家朱利奥·罗马诺[Giulio Romano]。在一封写于1528年的信中，我们又看到了熟悉的口吻：

朱利奥。我们得知没有画家在为德泰宫工作，所以，我们不相信你之前承诺过，他们会在八月份完成，估计到了九十月份也还没法完工。无数次的工程延期已经到了让我们觉得可笑的程度，但正如所见，这次最迟完工的期限又令人失望地拖延了。现在要告诉你的是，如果你想让他们在承诺期限内完成，那就必须努力加紧工作；否则，我们准备去找其他画家了。[98]

但是，双方都心知肚明这不过是口头威胁。艺术家对承诺的交付日期抱着漫不经心的态度，甚至成了众所周知的事。他们的拖延被当作是这个群体的一种共有特征，根据伊莎贝拉·德·斯特的解释，这是由于他们的怪诞（无节制）性格造成的。[99] 米开朗琪罗在为法国元帅皮埃尔·德·罗翰·德·吉埃［Pierre de Rohan, Maréchal de Gié］制作青铜大卫像（已佚）时，佛罗伦萨的市政厅在1503年4月写信给后者：虽然艺术家答应会在近期完成，但是“考虑到这种人的性格”，作品具体完成的时间几乎无法预料。如果“这种人”指的是职业整体的话，那么之前还有另一封指出画家和雕塑家不可靠的信（1502年12月）也证实了这种观点[100]，而米开朗琪罗的行为更是助长了这种想法。当尤利乌斯教皇问他什么时候完成西斯廷教堂的天顶画时，据说他的回答是：“*quando potrò*——在我能够的时候！”[101]

41

人们把拖延当作艺术家获得新自由后紧随而来的一种特征，但这是一个错误的想法。中世纪的工匠艺术家也曾受到过类似的指控，而且在艺术家仍受制于行会的15世纪早期，此类事件也是屡见不鲜。前文提到过的那位14世纪末的画商达蒂尼就对此忍无可忍，发誓再也不想和画家扯上任何关系了，因为“他们都是一个模子刻出来的”[102]。为了能够确保按时交付，赞助人一般会在具有法律约束力的契约中写明期限，若未能在规定期限内完成的话，艺术家要赔付违约金。[103]

但违反契约期限却成了普遍现象，像雅各布·德拉·奎尔恰［Jacopo della Quercia］就是一例。他被请去建造锡耶纳的欢乐喷泉［Fonte Gaia］，从1409年4月算起，期限定为20个月；经过几度中断，喷泉最终在10年后才得以完成。同样，他为博洛尼亚的圣彼得罗尼奥教堂制作大门浮雕，在1425年3月26日签订的契约书上规定期限为2年，但直到艺术家去世时，这件拖了13年的作品还是未能完成。[104]

拖延从来就不是艺术家的专属现象。事实上，我们可以从过去痛苦的经历中明白，各行各业承诺过的交付日期最终都被打破，但艺术家的拖延在两个方面不同于这类日常小事。首先，脱离束缚的艺术家常常认为强加于他的

期限和创作过程无法兼容；而公众将拖延单独挑出来作为艺术家的一个性格特征，又促成了艺术家的异化形象。尽管单就这方面而言，艺术家的表现其实和他们大多数的同胞并无二致。

第三章

艺术家的职业态度

一　艺术家的个性和文艺复兴的开端

关于文艺复兴究竟开始于何时的问题困扰了整整几代人，学术界所有史学家几乎都为此争论不休。[1]我们并不打算加入这个战场，发表一番新见解。因为本书关注的是艺术家的个性，只有在这个前提下，我们才会涉及历史的“时代划分”问题。根据研究发现，艺术家的鲜明个性从12世纪中叶开始就逐渐为人所知；那么，这个时间段是否像某些观点认为的那样，是一个历史新阶段的开端呢？艺术总是由艺术家个人创造，即使这些个体的相关文本信息缺失，也不意味他们就没有了个人特质。此外，还有观点认为新型艺术家早在14世纪初就已经出现了，至少在意大利的艺术家大多都接受过扎实的基础教育，不但拥有广泛的文艺爱好，而且还享有较高的社会地位。总而言之，他们是“通才”[*uomo universale*]，是既拥有多才多艺的天赋，又受过良好训练的人，例如后来的“文艺复兴三杰”。

早期的文献和碑铭中虽然有“*doctus*”[博学的]、“*expertus*”[熟练的]、“*probus*”[卓越的]、“*sapiens*”[明智的]、“*prudens*”[谨慎的]、“*praestans*”[杰出的]、“*artificiosus*”[精湛的] 之类的形容词，但我们不该受到误导，

因为这些词语并无他意，仅指专业上的处理技术。在一份1200年的文献中[2]，圣奥玛附近阿德尔城堡的建筑师被称赞为“*doctum geometricalis operis*”，一位技巧娴熟的几何学家，而非一个有学问的数学家。去世于1266年的伟大建筑师皮埃尔·德·蒙特勒伊［Pierre de Montreuil］的墓碑上刻着：“为长眠于此的皮埃尔哀悼，他出生于蒙特勒伊，品格高尚，终生是位*doctor latomorum*。”最后这个词语翻译过来的意思是“石匠师傅”，也就是说他并未被尊称为“一位渊博的学者”。

我们对“通才”的探究也许不该局限于中世纪晚期，比如逝于658年的努瓦永主教圣埃利吉乌斯［S. Eligius］似乎就具有很多类似的性格特征。[3] 他是金匠学徒出身，后来不仅成为一位功成名就的艺术家，而且极受国王的恩宠。43 据说他的手极美，手指纤长（暗示他的社会地位）；是一个热情洋溢的朗诵者，偏爱名贵的珠宝和华丽的丝质长袍；而且拥有众多仆人，身边总是围绕着虔诚的门徒。因其杰出成就，埃利吉乌斯被任命为主教，在宣誓效忠后，他的职业生涯达到了顶峰。和其他故事一样，这里的事实与虚构也掺杂在一起，让人难以分辨。但即使是在更确凿的历史事实前，想要正确评估文献也绝非一件易事。当人们用“*doctus*”“*expertus*”“*famosus*”［著名的］之类的词语来谈论乔托时，难道不正是因为它们是大家所熟知的，传统也认可的用词吗？当但丁在《炼狱篇·第十一歌》［*Purgatory XI*］中以那句著名诗句赞美乔托时，

> 契马布埃曾被认作是画坛巨擘，
> 可现在得到掌声的却是乔托，
> 前者的声望在映衬之下变得黯淡无光。

或但丁的注释者安德烈亚·兰恰爵士［Ser Andrea Lancia］在1333至1334年间称当时还在世的乔托“是古往今来最伟大的画家之一”[4]时，这些充满敬意的赞辞对象难道不正是伟大的个体吗？这些不就是属于现代观念的个人声誉收

获的最初成果吗？它们难道不就是布克哈特眼中文艺复兴最显著的特征吗？当然，我们在很早以前也曾听到过类似的措辞。11世纪末，圣奥尔本斯教堂的院长就称赞教堂的石匠罗伯特［Robert］是“这个时代最杰出的石匠”[5]；12世纪三四十年代，据说伊夫里城堡建筑师兰弗雷德［Lanfred］的“才能超越了高卢所有的手工艺人”。

但是，我们却不能就此轻易做出结论，认定艺术家在15世纪以前就已经获得社会上层地位。中世纪的大师从属于封建领主，或在社区身居要职是常见之事。从13世纪开始，艺术家尤其是建筑师的报酬丰厚，由此积攒下大量财富。西蒙·马丁尼［Simone Martini］可能被封为骑士；[6]而乔托本人非常富有，据一份1330年的文献记载，那不勒斯国王罗伯特称他为“我们亲爱的忠诚的宫廷画家”，把他当作家庭成员来看待。然而，这些事实都无法说明艺术家的地位发生了整体性的转变。

无论是艺术家的才能和个人风格受到一些公众的欣赏，还是个别艺术家获得社会和经济层面上的成功，都不能成为一个新纪元到来的标志。如果不断追溯探究的话，我们会发现早在7世纪圣埃利吉乌斯的例子中，所有这些特征就已经出现了。因此，我们必须为一个令人信服的“时代划分”寻找其他标准。

在前文中，我们已经注意到15世纪的艺术家开始拥有一种新的自我意识、新的知识理念和全新的创作观念，而且艺术家和赞助人之间的关系也出现了巨大转变。所谓艺术家的集体人格在15世纪发生了一场意义深远的变革。通过多方面研究艺术家的工作情况，我们可以肯定这些行为表明一个划时代的重大转变确实已经来临，而人们通常将这一时期称为“文艺复兴”。 44

二 流浪的手工艺人和工匠

只要艺术家还在追求手工艺人的社会地位和知识抱负，那么他们就会像各行各业的其他匠人一样地工作和生活。在中世纪，掌握熟练技术的大多数手工艺人都是自由公民，而非被奴役的苦力。他们从学徒到熟练工再到匠师

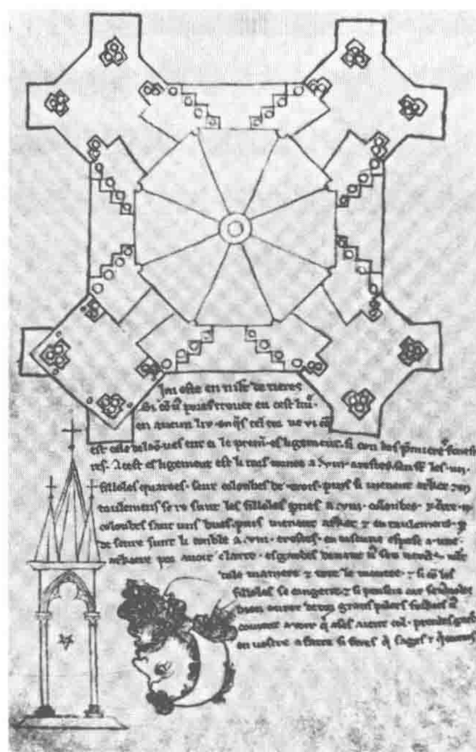


图6　维拉尔·德·奥内库尔素描簿中的一页，约1250年，巴黎国家图书馆

的职业生涯早已经被严格规划，对赞助人应尽的义务和享有的权利也制定得一清二楚，就连工作和休息时间都由法律明文规定。打破这种陈规的唯一机会就是外出游历，工匠们时常从一个城市旅行到另一个城市，有时甚至从一个国家长途跋涉到另一个国家。

早在13世纪，英格兰的石匠就因修筑阿维尼翁的教皇宫殿而闻名；法国国王圣路易［St. Louis］的石匠大师曾在君主出游时伴驾随行，并留在塞浦路斯和圣地工作过；英格兰的刺绣工和石膏雕刻师也会游历法国、德国和挪威等地。大教堂的工程吸引了众多工匠，修道院院长苏歇［Suger］在12世纪中叶前写道，他“从各地召集了最有经验的艺术家”，比起他的同胞，“外族的艺术家甚至更加奢华”。[7] 由此可以推断，装饰圣丹尼斯教堂的金匠、宝石镶嵌工、雕刻师和彩色玻璃工中有一部分人来自遥远的国度。事实上，这份名单还可以继续罗列下去。

在这些流动的艺术家中，最有趣、最著名的莫过于维拉尔·德·奥内库尔［Villard de Honnecourt］。他出生于康布雷，13世纪中叶前曾在法国、瑞士和匈牙利学习和工作。他在游历途中随身携带的素描簿为我们提供了一个难得的机会，来窥探中世纪建筑师广泛的兴趣爱好和艺术造诣。在其中一页，他相当自豪地写道：“正如你从书中看到的那样，我已经去过了很多国家。”[8]（图6）

四处游历的原因虽然有很多，但最重要的不外乎两点：专业训练和经济

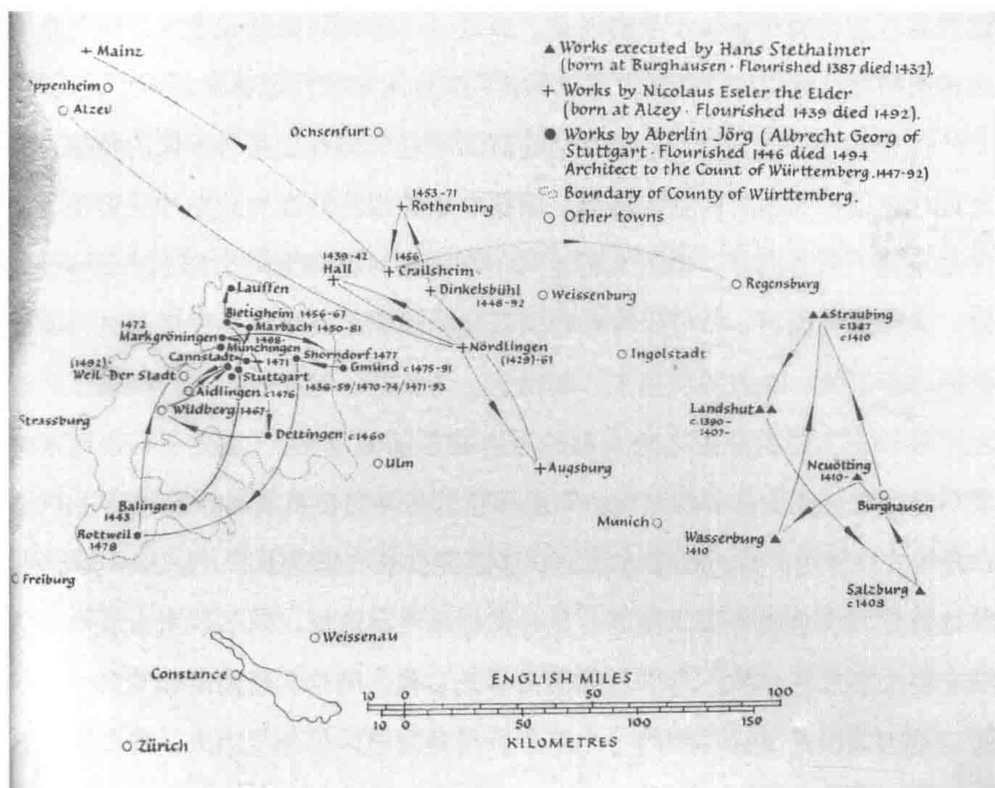


图7 一幅显示三个15世纪南德建筑师的巡游路线的地图

需求。一方面，手工艺人通过不同城市和国家的旅行来增长阅历，以这种传统方式完成自己的学徒训练期；另一方面，对于像石匠和建筑业相关的工匠来说，外出旅行是必然的工作选择。首先是因为气候原因，当北方的冬天来临时，他们必须要到更温暖的地方寻找工作；还有一个更直接的原因，其他地方提供了更有前景的工作（图7）。 45

与这些数量众多的手工艺人自发或被迫的迁徙相比，知名大师通常只有在受到传召时才会离开家乡，踏上远程之旅。这类记载有很多，像桑斯的威廉大师于1174年后不久被任命为坎特伯雷座堂的建筑师，格蒙德的海因里希·帕勒［Heinrich Parler］于14世纪末被传唤到米兰为大教堂的扩建出谋划策，就是其中两个有名的例子。毋庸置疑，这些大师的旅行对艺术传统形式和风格的传播必然带来了深远的影响，也成为中世纪良性交流的见证。不过，

这些旅行的动机都是由于受到邀请，只是几个世纪以来的受邀对象中包括了艺术家和建筑师而已；所以，它们和我们正在考察的问题其实并无太大关联。

工匠和手工艺人在14、15世纪的游历活动又呈现出某种不同的特征，移民取代迁徙成为当时的主流趋势。困扰中欧的经济问题和政治冲突迫使大量民众不得不背井离乡，很多人越过阿尔卑斯山，在意大利定居下来。14世纪末，来自佛兰德斯、布拉班特和德国低地的编织工在数量上已经超过佛罗伦萨的本土工人。北方的织毯工、刺绣工、马具匠、毛皮制衣工、制革工、理发匠等外国工匠的身影在意大利的主要城市随处可见。[9] 成立于14世纪末的罗马外国鞋匠工会在1420至1450年之间登记在册的会员有800人；而从1500至1531年的31年间，有2 000多名登记在册的会员来自低地国家、德国和奥地利。其他行业同样也被外国人垄断。从15世纪末至16世纪，阿尔卑斯山以南的旅店老板大多是来自德国和佛兰德斯的移民后代。画家、雕塑家和建筑师仅仅是这场大规模迁徙运动中的一小部分参与者而已。与外地商人一样，手工艺人和工匠在他们入籍的国家渐渐融入成为当地市民；而那些留在家乡的人也逐渐安稳下来。只有熟练工仍然继续着他们作为传统训练的游历活动。

在15世纪的人眼中，艺术家仍然属于小资产阶级［*petit bourgeois*］，所以艺术家的一举一动也被认为和该阶层特有的生活方式相关。艺术家坚持不懈地进行游历传统，难道只是为了让这项中世纪的过时习俗永远流传下去吗？显而易见，经济萧条才是主要的动力来源。不过更重要的是，我们注意到当时出现了一种和经济利益相冲突的漫游热，这种情况在历史上也许是首次出现。艺术家对知识的渴求和对自由的向往奇妙地结合在一起，形成的强烈动机甚至远超过当初曾驱使工匠外出游历的一切动因。艺术家的阶层和新的职业抱负之间日益加深的分歧也通过这个事实清晰地展现出来。

46

三　罗马的魅力

不管是画家、雕塑家还是建筑师，如果没有到过罗马，那么他就绝

不会创造出任何伟大的作品。

——弗朗西斯科·德·霍兰达［Francisco de Hollanda］，

《古代绘画论》［*Tractato de Pintura antigua*］，1548年

15世纪初，布鲁内莱斯基和多纳泰罗备受争议的罗马之行开启了这个主题。瓦萨里告诉我们，这对好朋友决定离开佛罗伦萨，前往罗马学习一段时间：

布鲁内莱斯基把他在塞提涅亚诺的一个小农场卖掉后，两人便动身离开佛罗伦萨，前往罗马。看见那里的雄伟建筑和美丽教堂后，布鲁内莱斯基震惊不已，兴奋之情简直难以抑制。因此，他决心要测量檐口线条，绘制这些建筑的平面图。他和多纳泰罗终日奔波，不计时间和金钱的代价，走遍了罗马和附近的所有地方，尽一切可能地努力学习和测量。由于菲利波没有家庭之累，所以他全心全意地投入学习，几乎到了废寝忘食的地步，一心只惦记着过去的建筑。[10]

瓦萨里接着写道：

如果偶尔发现埋于地下的柱头、石柱、檐口或建筑基座的部件，他们就雇用工人全部挖掘出来。正因如此，一则谣言在罗马流传开来，每当看见他们衣衫不整地穿过街道时，人们就称呼他们为“寻宝人”，并坚信他们为了寻觅宝藏正在钻研泥土占卜术。[11]

这对好朋友并未一起返回佛罗伦萨，多纳泰罗在返程途中停留于科尔托纳休息，在那里看到一尊美丽的古代大理石石棺。回到佛罗伦萨后，他描述了

……这件艺术品精美绝伦的制作工艺。菲利波·布鲁内莱斯基萌发

47 了一睹实物的强烈愿望，于是他披上斗篷，戴上帽子，穿上木屐，对行程目的地未留只言片语，就在对艺术的忠诚和挚爱的驱使下，徒步前往科尔托纳。[12]

当这种“忠诚和挚爱”占据上风，求知若渴之心是任何顾虑都无法干扰的。知识在此时意味着对古迹的研究，而这个古迹指的就是罗马；因此，罗马对艺术家而言拥有了无法抗拒的吸引力。大约一个半世纪后，瓦萨里描述了布鲁内莱斯基和多纳泰罗的罗马之行，不过发生在科尔托纳的后续故事也许只是作者的杜撰。对于瓦萨里传记的准确性，艺术史学家们时常会发表一些其实不太公平的批评言论。瓦萨里写这篇传记时，主要依据的是一本佚名的《布鲁内莱斯基传》[*Life*]。这本书写于他去世后不久，直至今天仍是了解这位大师生平的主要来源。[13] 而且，那个让多纳泰罗着迷的石棺至今还放置在科尔托纳的教堂，也许无法成为确凿证据，但至少为瓦萨里的故事平添了几分可信度。

即使这两位先驱沉迷罗马遗迹是虚构的传说，但当他们踏上征程时，无疑是怀揣着一种新的艺术理想和明确目标。他们发动了一场朝圣运动，吸引了随后几个世纪的无数艺术家来到罗马，所有人都希望通过研究罗马的遗迹来完善自己的艺术。

不过，也有人认为艺术家只是这种探索之行的后来者。早在他们之前，但丁就已经在《论帝制》[*On Monarchy*] 中满怀希望地将罗马看作世界帝国的复兴之地。作为他的追随者，在1347年革命中被罗马人民选为护民官的科拉·迪·里恩佐 [Cola di Rienzo] 收集和诠释了古罗马的铭文，并坚信通过这项交感巫术活动可以恢复古罗马的伟政。里恩佐的狂热支持者彼特拉克更是超越了这位护民官的民族和政治目的，他被罗马这座城市深深吸引。在他心中，历史回忆和视觉感受交汇在一起，让这座不朽之城变得难以抗拒。对于双眼见到的一切，他都以无与伦比的兴奋之情做出回应。1337年3月，在寄给朋友枢机主教乔万尼·科隆纳 [Giovanni Colonna] 的一封信中，他描述道：

我现在甚至无法动笔，如此宏伟壮观，如此令人震惊的奇迹让我不知所措。不过，我想说的和您预期的恰恰相反。我记得您反对我的罗马之行，警告我这座古城的失落景象与之前的所闻所读相比，会让我伤感得热情尽退。尽管如此渴望，我也不是不愿推迟这次访问，就是因为害怕眼前的景象会破坏脑海中的形象。见面不如闻名，现实永远是残酷的敌人。但这一次，哦，是闻名不如见面。真的，罗马比我想象的更加宏伟，她的废墟亦是如此壮观！这座城市征服了全世界，我对此不会感到惊讶，只是奇怪竟然来得如此之迟。[14]

48

他在五年后尝试说服教皇克莱芒六世［Clement VI］从阿维尼翁回到罗马。在请愿书中，他以拟人化的罗马的口吻恳求教皇来终结她的痛苦。但是，她说：

……假如命运拒绝我的愿望，只能远远地安慰我，想起我……我的巨大庙宇不堪时间重负，已然将倾；我的城堡断垣残壁，摇摇欲坠。如果无人来修复，它们不久将轰然倒地……不过，我的威严尚在，就在所有废墟坍塌的砖石之间。[15]

在彼特拉克之后，罗马又历经两代人的时间才成为艺术家心中的圣地，此后他们像潮水般地大批涌入这座城市。罗马成了朝圣的目的地，并改变了许多艺术家的工作方式，从此以后，描绘古迹、测量、挖掘、重建、收集成为复兴过程中的重要活动。这场席卷意大利的复兴运动最后影响了整个西方世界。阿尔贝蒂在1450年左右撰写了《建筑十书》［*Ten Books on Architecture*］，其中很多章节都表达了这种鼓舞15世纪艺术家的精神，他写道：罗马当地仍然保存着

……很多古代作品、庙宇和剧院的样式，就像师从最完美的大师一

样，从它们之中能学到很多东西；但我含泪看着眼前的这些（古迹）日趋腐朽崩塌。

为了判断能否从中学到知识，任何有价值的古老作品我都细细观察，无一遗漏。对于打听到的一切，我不断地探寻、思考、勘测、描绘，直到对那些古老建筑中的每一项设计或创造都运用自如为止。[16]

艺术家被罗马吸引的故事充满了各种戏剧色彩，这里只能提及其中一小部分。罗马之行也成为名副其实的一种痴迷行为，有时似乎带来各种心理症状，那是中世纪的流浪手工艺人不曾有过的情况。我们不妨大胆地做出猜测，一个年轻的费拉雷塞画家本韦努托·加罗法洛［Benvenuto Garofalo］（1481—1559）就遭遇到这个危机，他突然放弃老师博卡奇诺［Boccaccio Boccaccino］为他找的工作，

就像头“倔驴”（博卡奇诺对加罗法洛父亲的抱怨）一样不告而别，也不知道他去了哪里。我给了他工作，他却留下一堆烂摊子就走了。我告诫你要采取措施找到他。倘若可信的话，他曾说过想去看看罗马，或许他已经到了那座城市。[17]

49

比起这个有点含糊的故事，我们还有其他更具说服力的例子，能够让人真正理解艺术家的心情。有确凿资料表明年轻的普桑［Nicolas Poussin］一直在为去罗马还是留在巴黎感到迷茫，传记作者帕塞里描述了在做出最后决定之前，他的犹豫不决和焦虑苦恼。生于1594年的普桑在18岁那年离开了出生地莱桑德利，在巴黎定居下来。

但他一直想去看看罗马，并住在那里。这个愿望变得越来越强烈，最后终于抑制不住，他决定启程上路。一路匆匆而行，当穿过阿尔卑斯山，抵达托斯卡纳时，诚如他本人所言，却不知何故，又产生了想回巴

> 黎的冲动。总之，不管出自什么原因，他回到了巴黎，后来又搬去了里昂，在那座城市工作了几年时间。然而，想去看看罗马的心愿再次强烈地刺激着他，并且变得越发坚定。他当时正与一个商人发生一点小小的债务问题，便成了逗留的托词。对他而言，这就像是一条拴住自由的锁链。最后，他好像再也无法忍受继续待在这座城市，于是恳请那位商人耐心点，他表示会将部分债务转给自己的父亲，这样对方将满意地早日收到欠款。商人友好地同意了，接受了尼古拉斯的建议。
>
> 摆脱困境后，他又踏上了去罗马的旅程，尽管当时已经身无分文。在和朋友们离别时，他像是绝望般地在一夜之间花光了所有积蓄。[18]

但是本该向南的他却往北而行，解释说要回巴黎挣些钱。很快，他就被拉入意大利诗人乔万・巴蒂斯塔・马里诺［Giovan Battista Marino］的圈子，并为后者短暂地工作了一段时间。当马里诺决定回罗马定居时，催促普桑与他同行，但未能如愿。不过对普桑而言，马里诺的存在无疑让罗马之行变得更有吸引力，他下了重大决心，“最后，在1624这一年，他第三次决定去罗马，并于4月底时，以欢快的心情很快抵达了这座城市”[19]。

普桑留了下来。也许他犹豫这么长时间，只是因为他的内心深处清楚罗马之行是一段命中注定的旅程。事实证明他完全被罗马迷住了，他的使命也只有在罗马才能完成，他形成了个人的古典风格，对那个时代以及接下来几个世纪的美术史产生了不可估量的影响。后来，他只离开过罗马一次。1640年，他被召回巴黎为卢浮宫大画廊进行装饰，这是他在艺术成熟期内最沮丧的一次经历。他在巴黎写信给罗马的朋友和赞助人卡夏诺・德尔・波佐［Cassiano del Pozzo］，说道：“如果继续长时间待在这个国家，我将被迫变得跟此地所有庸才一样，他们对那些从古物或其他来源获得的研究和珍贵知识简直一无所知。”[20]

50

罗马的魅力让他背井离乡，从此成为一个异乡人。

另一个例子的主角是雅克・卡洛［Jacques Callot］，一个与普桑同时代的

法国雕刻名家。1592年，他出生于南锡的一个富有家庭。据说，这位富家公子在12岁时就离家出走，一路跟着乞讨、抢劫为生的吉普赛人来到佛罗伦萨。不过这里并非他的目的地，紧接着他又去了罗马，并在那里被人发现，送回了南锡。但是，年轻绅士的舒适生活对他而言毫无吸引力，他又悄悄溜走了，不过跑到都灵时就被兄长发现，这次冒险只好戛然而止。[21] 整个故事也许是虚构的。根据巴尔迪努奇的记载，“一个很熟悉卡洛的同胞”告诉他，这位年轻艺术家离开“父母舒适的家，踏上沉闷漫长的罗马之旅……为了实现梦想，甘受艰苦和贫穷折磨”。[22] 卡洛在1607年时还在南锡，但是一年后，这个16岁的少年终于如愿以偿，他跟着洛林驻教廷的使者托尔涅勒·德·热贝尔维莱伯爵［Count Tornielle de Géberviller］一起来到罗马。

不管卡洛年少时出逃的故事到底有几分真实性，可信度较高的传记作者们几乎同时期的记载都表明为去罗马学习遭受磨难这种事的确有助于提高艺术家在公众心目中的地位。

1666年，也是普桑去世后的第二年，罗马成立了巴黎皇家艺术学院的分校——法兰西学院［French Academy］。自此之后，罗马之行成为一项获得官方认可的习俗，而“罗马大奖”［*Prix de Rome*］也被视为有抱负的法国艺术家能够获得的最高荣誉。和本部一样，罗马分院也是由政府出资和主导，严格安排各种等级的官员来培养和指导学生，评估他们的作品；此外，还要向巴黎发送沉闷冗长的报告，但他们对这项耗费大量时间的例行公事似乎乐在其中。这些文献资料全部完好地保存至今，并且已经出版发行。[23] 不过，想要研习罗马古迹的兴奋之情却没有被这种令人窒息的官僚主义浇灭，对知识和艺术成就的渴望仍然让罗马像一块磁铁那般具有吸引力。尤其是在拉斐尔、米开朗琪罗和其他伟大的文艺复兴大师为古罗马的荣耀再添辉煌之后，这个趋势甚至愈演愈烈。随着时间流逝，许多国家纷纷效仿法国的先例。即使在巴黎取代了她的艺术领导地位后，罗马的魅力依然不减。

51 早在法兰西学院建立之前，学院派的艺术家就已经存在了。瓦萨里以求知的好奇心、孜孜不倦的热情和教条的观点，成为这种新类型的原型。他

在自传中回忆年轻时是如何决定“无论多么疲劳、不适、不眠和辛苦，也永远不退缩”，就是为了“通过勤奋学习和努力工作，赶上这么多前辈已经拥有的巨大荣耀和地位”。在世人看来，过分重视社会成就和无私追求严谨学术之间似乎存在冲突之处，但瓦萨里对自己努力工作的描述却着实让人印象深刻：

> 无论是罗马，或后来的佛罗伦萨，还是年轻时待过的其他地方，当地的名作无一不被我临摹过；不管是绘画，还是雕塑和建筑，从古至今的任何作品都是我练习的对象。我描绘过米开朗琪罗在西斯廷礼拜堂的天顶画和壁画，并受益良多；此外，我还和弗朗西斯科·萨尔维亚蒂［Francesco Salviati］一起临摹拉斐尔、波利多罗（达·卡拉瓦乔）和巴尔达萨内·达·锡耶纳（佩鲁齐［Peruzzi］）的所有作品。为了确保无一遗漏，我们两人白天各自画不同的内容，晚上再相互临摹对方的素描，如此既节约了时间，又拓展了研究范围；而且，我们通常都是站着吃早餐，这点辛苦相比之下根本微不足道。[24]

瓦萨里在枢机主教伊波利托·德·美第奇［Ippolito de' Medici］的帮助下去罗马进行了研究，他将这几个月的研修视作“他在艺术道路上真正重要的老师”。

伦勃朗从未有过这样的经历，也不曾从中得到知识的训练，因此很多学院派倾向的同代人把他视为一个失败者，而非成功的画家。完全意大利化的桑德拉特认为伦勃朗“并不缺乏对自然的观察，也不故步自封，反而不断推陈出新”，可遗憾的是，

> 他从来没有到访过意大利，或其他有可能研究古物和艺术理论的地方；他也只会阅读荷兰文的书籍，即使它们糟糕得毫无帮助。因此，他永远不会改变方法，还毫不迟疑地否定人体的解剖结构和比例、透视法、

古典雕塑的用途、拉斐尔的设计艺术，以及理性的艺术教育等相关理论；学院对我们的职业而言是不可或缺的存在，他对此也表示反对，认为除了自然之外，画家不需要遵循任何规则。[25]

欧洲绘画的未来取决于伦勃朗这位抵制住南方诱人召唤的画家，但当时彻底掌控官方艺术政策的学院派人士仍然坚持将意大利之旅当作一项义务学习活动。事实上，越来越多的普通民众也加入了艺术家的朝圣队伍。以罗马为目的地，前往意大利的“大旅行”［Grand Tour］在18世纪成了具有良好教养的必备条件之一。沙夫茨伯里伯爵告诉我们，这样一个人必须培养出

52

……对艺术的鉴赏力……根据正确的完美典范。如果来到罗马，他要询问哪些是真正的建筑古物、最好的雕塑遗迹、拉斐尔或卡拉奇最美的作品。然而，它们乍看之下却显得过时、粗糙又沉闷；于是，他决定一遍又一遍地观赏，直到自己喜欢上它们，并发现隐藏其中的优雅和完美为止。[26]

学院规范和个人自由这两种不同的主张在世纪之末的罗马引发了巨大冲突，争吵的双方是德国的一个二流画家雅各伯·阿斯慕斯·卡斯滕斯［Jacob Asmus Carstens］（1754—1798）和普鲁士大臣冯·海尼茨［von Heinitz］。自小家境清贫的卡斯滕斯曾就读于哥本哈根学院。1783年，他和同为画家的兄弟及雕塑家朋友布施［Busch］准备一起前往罗马。他们像旧时流浪的工匠一样徒步跋涉，可惜最后只走到了曼图亚。卡斯滕斯在1788年去了柏林，之后被任命为当地学院的教授。但他似乎对罗马一直念念不忘，于是很快就找冯海尼茨商量，后者批准了他的休假。1792年10月，卡斯滕斯抵达罗马，学校提供了全额的教授薪资和特别津贴。起初，他与柏林通信时的措辞还很礼貌，但三年后，他决定辞职，并对亏欠校方的债务毫无愧疚之心。那位大臣当然是勃然大怒：“你用这笔钱为学院效力过什么？”他在1795年12月19日写信质

问画家，要求他全额退还津贴。1796年2月20日，他收到对方的冗长回信。卡斯滕斯在信中抱怨自己受到不公正的对待，因为他认为“我曾经有过正当目的，且凭良心说这是陛下给我进修的津贴……我不认为需要对学院承担任何责任”。信件在结尾时达到了情绪的高潮：

> 我想告诉阁下您的是，我不属于柏林学院，我属于全人类。我从未想过，也不曾发誓将余生卖给学院做奴隶，就为了换回一笔津贴。对我而言，这是几年来赠予我，让我可以进一步发挥天赋的礼物。只有在这里才能让我学到这个世界上最优秀的艺术，我将尽最大的努力，通过作品继续向世人证明自己。我宁愿放弃职位带来的种种好处，面对一个贫穷和不确定的未来（考虑到已经虚弱的身体，也许我的晚年会脆弱无助），只为履行我的职责和使命。我的能力是由上帝赋予的，所以我必须尽责地履行职责。唯有如此，当那天到来时，我被要求“汇报一下你的管理工作”，而我无须回答说：“主啊，您给予我的天赋都被我埋葬在柏林了。”[27]

53

不过，卡斯滕斯英勇地将自己祭献给罗马英灵［*manes*］的荒谬举动只是徒劳而已。除了少数几位专家外，世人对他的作品一无所知。他那枯燥无味的古典主义是受到学院训练的结果（图8），但他对自由的渴望似乎预示着一个新时代的来临。而另一方面，他的行为又和“学院时代”前那个年轻的加罗法洛并无太大区别。尽管情况有所不同，但他们都拒绝承担责任和义务。热情和痴迷之间往往只有一线之隔，如果罗马成为很多艺术家的执念，那么可以说自文艺复兴以后，他们的确表现出一种特有的职业心态。

四　对工作的痴迷

我们在上文结尾处的陈述也许阐述得不够清楚。假设“痴迷”［obsession］



图8 雅各伯·阿斯穆斯·卡斯滕斯，《酒神和丘比特》，1796年，哥本哈根，丹麦国家美术馆

一词可以被定义为“坚持不懈、不可逃避地全神贯注于一种理想或情感”[28]，那么心智健全的大多数人，或者说那些容易产生强烈依赖性的人，都是“痴迷的”。热情的英式橄榄球迷、纸牌玩家、集邮爱好者、第一个发明车轮的人、计算《荷马史诗》中名词数量的学究，以及我们——本书的作者之间其实并无二致。撇开精神疾病的强迫症不谈，无论导致其产生的心理根由是什么，“正常的”痴迷都属于*homo sapiens*［智人］最显著的行为主义特征；因此，艺术家群体出现这种行为也是预料之中的事。根据时间、地区、社会阶层、职业或其他因素，痴迷也存在一种群体性的客观历史，比如艺术家从15世纪开始对罗马的集体痴迷就是一个典型的例子。

无独有偶，行会的严格控制就在此时开始松动，而艺术家对待职业的态度同时也在发生转变，无论合乎事实与否，这一现象的确引起了关注。不用再忍受作坊那套循规蹈矩的制度，艺术家现在时常是独立工作的状态，因而培养出与他的自由相符的种种习惯。除了早期被抑制的各种癖好外，他们对研究和工作产生了一种过度的热情。由于瓦萨里对故乡艺术家的偏爱，所以我们对15、16世纪托斯卡纳地区的艺术家情况相对了解得更多。不过在这个重要的时期，佛罗伦萨的确拥有当时欧洲最进步的艺术家。假如瓦萨里想要传递一种他的同胞比别人更痴迷于工作的印象，那么他的观点也并非全然大谬，因为新型艺术家是在佛罗伦萨初具雏形的。

关于瓦萨里的可信度，我们已经不止一次地进行过讨论。在为15世纪的艺术家立传时，他随意地处理各种传说故事，因此下文引用的文献材料可能多为逸事，不过我们同意普鲁塔克的做法，他在描述名人的性格时，曾将逸事当作有价值的材料而予以采纳。在瓦萨里所处的时代，人们仍然记得伟大的马萨乔（1401—1428） 54

> ……是一个我行我素、不拘小节之人；全神贯注于艺术中，很少会想到自己，更别提留心他人。他从不受世俗琐事烦扰，甚至都不在意自己的衣着；若非急需，他也从不向借钱的人讨债，所以人人都唤托马索为“马萨乔”（蠢笨的托马索）。[29]

倘若一个人全心沉醉于工作，那么必然无暇顾及衣着、清洁、食物、家庭和公共事务；总而言之，就是对关注对象以外的一切事物都漠不关心。《名人传》中充斥着这类主题，值得注意的是瓦萨里从多种不同角度展开了描述。

卢卡·德拉·罗比亚（1400—1482）开办了一家作坊，主要向教堂、公共及私人建筑提供大量花饰陶器，这家作坊之后由他的侄子和侄孙继承。父亲曾希望他当一个金匠，但罗比亚后来决定改行做雕塑。

> 放弃金匠的手艺后，他全心投入雕塑中：白天，雕个不休；晚上，画个不停。他如此忘我地工作，当夜晚双脚冰凉的时候，为了不放下手中的画笔，常常把脚直接伸进一篮木屑中取暖。[30]

吉贝尔蒂的学生，多纳泰罗的朋友保罗·乌切罗（1397—1475）除了伟大画家的身份外，还是一个伟大的实验者：他

> ……总是片刻不停地钻研最复杂的艺术难题（透视）。
>
> 为了这些调查研究，他数周乃至数月地把自己关在屋中，像隐士一

样地过着与世隔绝、不闻窗外事的日子。他将所有时间都浪费在那些奇思妙想上，他知道自己有生之年会穷困潦倒，默默无闻。

在他去世后，他的妻子时常回忆起保罗整夜不眠地在绘图板上研究透视法，每当让他去休息时，他就回答道："这个透视是多么美妙啊！"[31]

瓦萨里的一位同胞对人体研究的狂热甚至到了真正危险的程度。巴尔托洛梅奥·托利［Bartolomeo Torri］（生年不详，于1554年英年早逝）为了去罗马学习，离开家乡阿雷佐，拜入朱利奥·克洛维奥［Giulio Clovio］的门下。55 一个与克洛维奥和瓦萨里都相熟的人提到克洛维奥不得不将托利赶出家门

……就因为他那肮脏的解剖研究；床底和房间各个角落都被他塞满了残肢断体，整个屋子充斥着令人窒息的臭气。此外，他为了研究已经达到忘我境界，认为像一个可笑的哲人那样活得邋里邋遢、任性妄为、不与世俗打交道，就可以变得伟大而不朽，他把自己彻底毁了……[32]

甚至连平庸的二流画家似乎也受到这股研究热潮的影响。若不是因为瓦萨里钟情于所有托斯卡纳地区的艺术家，这个名叫克里斯托法诺·盖拉尔迪［Cristofano Gherardi］（1508—1566）的艺术家可能早已消失在历史长河中。盖拉尔迪出生于阿雷佐附近的圣墓镇，曾给罗索·菲奥伦蒂诺［Rosso Fiorentino］当过短期学徒，后来进入瓦萨里的作坊，并留在这里工作了一辈子。他尤其喜欢花叶和怪诞的装饰，这份热爱如此强烈以至于

……每日黎明尚未破晓前，克里斯托法诺就已经准时出现在工地，他是那么专注于带给他无比快乐的工作，常常衣不及带就赶来。匆忙之间经常穿错鞋，两只脚上分别套着不同的鞋子；还常常穿反斗篷，帽子朝里兜着。[33]

文艺复兴先驱的奉献精神激励了后辈，在瓦萨里的带领下，后来的传记

作家也喜欢以这类回忆增添趣闻。这些故事乍看之下并无问题，我们也没有理由反驳；事实上，艺术家的勤勉很少会受到赞扬，除非他曾是劣迹昭著、不务正业之人。我们无意转述太多这样的故事来消磨读者的耐心，因此只从最著名的传记中挑选一两个例子来说明。

画家和建筑师洛多维科・奇戈利［Lodovico Cigoli］（1559—1613）是16世纪末最引人瞩目的艺术巨匠之一。他出生于恩波利附近，13岁来到佛罗伦萨，进入了亚历山德罗・阿洛里［Alessandro Allori］的作坊，后者是当时享有盛誉的手法主义后期的画家。研究奇戈利的艺术史学家很少会提到艺术家年轻时岌岌可危的健康状态和严重的身体衰竭，但巴尔迪努奇对此描述得十分详细：

> 亚历山德罗・阿洛里在历史悠久的圣洛伦佐教堂回廊拥有几间房屋，为了研究解剖学，他将尸体不断运来进行剥皮或肢解。年轻的奇戈利（尤其要记住的是，他当时还只是一个少年）不知是为了不辜负老师和同行们的期望，还是出于自身对艺术研究的热情，整日乃至整夜不眠地进行这些令人郁闷的手术。这个年轻人对可怕的尸体和腐败的恶臭产生越来越强烈的厌恶感，最后一病不起，迅速衰弱了下去。他不仅开始丧失记忆，甚至不时地发作癫痫。随着病情的不断恶化，为了挽救他的生命，医生强迫他离开佛罗伦萨。[34]

56

为了解掌握人体的结构和运动，艺术家在15、16世纪付出了令人难以置信的努力。教会当然明令反对亵渎尸体，不过一些友善的神职人员还是会暗中提供帮助。米开朗琪罗的传记作者贡蒂威告诉我们，圣灵教堂的副院长曾特批一个房间专供年轻的大师进行解剖研究。莱奥纳尔多更是不知疲倦地解剖了30多具尸体，他为出版相关书籍画的779幅解剖图至今保存完好。这股对人体解剖的热情直到17世纪才逐渐降温，当时的艺术家已经无须在这个领域如此钻研，他们可以在学院里找到大量的骨骼和肌肉标本［*écorchés*］，这些

学习用具至今在艺术学院还到处可见。曾经充满吸引力的兴趣爱好如今仅仅成了一项多余的纪念活动。不过无论如何，人们在相当长的一段时间中对职业荣誉保留着这样一种观点：为了证明对艺术的献身精神，面对可怕的工作时能够抑制住所有本能反应，比如在最不卫生的环境中进行解剖活动。与奇戈利同时代的荷兰画家和雕刻师亨德里克·霍尔齐厄斯［Hendrick Goltzius］（1558—1617）在面对腐烂的尸体时，表现出了比同行更强大的忍耐力。他在1590年10月离开了哈勒姆，并于1591年初抵达罗马。

> 当时正值意大利遭受不幸的大饥荒，街上遍布死尸，这些堆积如山的尸体中有饿死的，也有病死的。霍尔齐厄斯在那里专注地画素描，腐烂死尸弥漫的恶臭让他身体渐衰，他是如此热情地投入到这项研究中。[35]

为了区分贾科莫·帕尔玛［Giacomo Palma］（1544—1628）和他的叔叔帕尔玛·韦基奥［Palma Vecchio］，人们称呼前者为帕尔玛·吉奥瓦尼［Palma Giovane］（年轻的帕尔玛）。他漫长的职业生涯从文艺复兴晚期，历经手法主义，直到巴洛克时代。在他刚踏入这个行业时，年老的提香和米开朗琪罗还活跃在艺术圈；到他临终前，像鲁本斯、贝尼尼这些艺术家也已经创作出不少代表性的杰作。作为亲眼看见这些天翻地覆变化的见证人，帕尔玛没有受到丝毫影响，仍然继续着年轻时手法主义的传统；作为一个将毕生都奉献给艺术的画家，他同样平静沉着地坚守着个人的喜好。

57

> 他的身体很强健，一心只想着工作，对于困扰常人一生的喜怒哀乐一概置之度外。因此，在妻子出殡那天，他还是在家中作画，等到其他妇人从葬礼归来后，才向她们询问她是否得到了妥善安置。[36]

17世纪末的罗马知名画家卡洛·马拉蒂［Carlo Maratti］（1625—1713）在年轻时以热情不懈的研究确立了自己独特的艺术风格。当时，他过着“远

离年轻人所有轻浮举动”的生活，没有一天

……不是在研究拉斐尔让人赞叹的杰作中（度过）。不管酷暑还是严冬，他总是第一个进入（梵蒂冈的）那些房间，最后一个离开。他忍受着没有取暖设备的冬天，也不曾因犯困而浪费片刻夏日时光。至于饮食，他每天只以几片面包、一小瓶葡萄酒和少量点心来解决温饱问题。然后，一整天都待在圣彼得教堂和拉斐尔画室；当夜幕降临，就去他老师（安德烈亚・萨基［Andrea Sacchi］）的学院学习，这所学院位于偏远的罗塞拉街道，四喷泉的附近。等到学院关门后，再摸黑步行更远的路回到他哥哥的住所，台伯河岸区蒙托里奥的圣彼得罗教堂。每天如此，风雨无阻。回到家后，吃点东西，稍作休息，他又开始彻夜不眠地工作，创作各种主题来训练自己的独创性，以奇思妙想和绘画形式表现出来。[37]

我们还要提到一个威尼斯的二流画家尼科洛・卡西纳［Niccolò Cassana］（1659—1713），人称尼克莱托［Niccoletto］，热那亚人乔万・弗朗西斯科・卡西纳［Giovan Francesco Cassana］之子。卡西纳是个颇受欢迎的画家，擅长肖像和神话主题，他的油画在当时具有一定知名度。为佛罗伦萨宫廷工作了大半辈子后，他选择去英格兰安度余生，不过他那暴烈的南方性子“火力十足”，在那里一定犹如巨石投湖。

尼克莱托在画画时太过投入，以至于常常听不见旁人提出的问题。当画面色彩达不到生动热烈的预期效果时，他便像疯了一般，躺在地板上大声咆哮：“我想要为这个人物注入灵魂，我想让它说话，让它动起来，我要它的血管中流动新鲜的血液。”总而言之，他会说出一切他所期望但又没能达到的效果。然后，他又拿起画笔，重新画起来，根据所需在这里改一点，在那里加一些，直到满意为止，或继续发泄更大的怒火：他并不满足于不错而已，他渴望的是更好。[38]

58

安东·拉斐尔·门斯［Anton Raphael Mengs］（1728—1779）也是一个热情不懈的创作者，但他的新古典主义油画却只是强烈的学院主义信念下诞生的无趣产物。他出生在波希米亚，定居罗马，最后长眠于马德里。他的传记作者，也是他的朋友，西班牙驻罗马的大使阿萨拉骑士［Cavaliere d'Azara］记录了他的一些习惯：

> 破晓时分，他就开始了一天的工作。除了停下来吃饭外，他会一直持续工作到晚上；在少量进食后，又把自己关在屋子里做点其他事情，要么画素描，要么准备第二天的绘画材料。
>
> 他一生所有的快乐就是专注于绘画和研究，除此之外，再也没有任何事物会分散他的注意力。[39]

我们可以用萨尔瓦托·罗萨［Salvator Rosa］（1615—1673）信中的一段话为这个主题画上一个休止符。罗萨是一位诗人和作曲家，不仅以聪慧睿智闻名，同时还是擅长描绘大型战争场面的画家，他的海景和风景小品也颇受欢迎。不过对于这些方面获得的成就，他却不以为然，因为在这位维护古典传统的斗士心中，只有描绘宗教和历史主题的作品才是“崇高艺术”［High Art］。“在罗马等待了30年，历经了无数次梦想破碎和无限失望后”，他终于得到一次绘制祭坛画的机会，在欣喜若狂的同时，他也对这项工作投入了极大的热情。在这幅为罗马圣乔万尼教堂绘制的大型油画《圣徒科兹摩和达米安的殉难》［*Martyrdom of the Saints Cosmo and Damian*］完成后不久，他于1669年10月11日给友人乔万·巴蒂斯塔·里恰尔迪［Giovan Battista Ricciardi］的信中写道：“这幅作品让我远离了写作，也远离了世间的一切，有时甚至都忘了吃饭这回事。由于太过废寝忘食，在作品完成后，我整整昏睡了两天。”[40]

作品展出后的某天晚上，罗萨和朋友帕塞里在品奇欧公园曾短暂见过一面，他对这件作品的极度自满着实令朋友感到困惑和厌恶，因为罗萨吹嘘自己已经超越了米开朗琪罗，帕塞里只好匆忙转换了话题。[41] 也许，这幅画本身证明了努力与成果有时不一定会成正比（图9）。



图9 萨尔瓦托·罗萨，《圣徒科兹摩和达米安的殉难》，1669年，罗马圣乔万尼教堂

59

1547年，纽伦堡的约翰·诺德尔法［Johann Neudörfer］撰写了德国最早的艺术家传记，比瓦萨里《名人传》的出版时间还要早上三年。单就两本书名对比来看，两个国家对艺术的不同观点已经昭然若揭，相较于意大利的进步，德国显然还维持着传统的观点。瓦萨里书名的全称为《最杰出的画家、雕塑家和建筑师生平》［*Lives of the most Excellent Painters, Sculptors and Architects*］，而诺德尔法的标题是《纽伦堡的艺术家和工匠信息》［*Information About Artists and Craftsmen in Nuremberg*］，其简短的章节更加证明他完全没有考虑将画家、雕塑家和匠人区分开来。当瓦萨里和紧随其后的意大利传记作家重点强调痴迷工作是新型艺术家的典型特征之一时，诺德尔法却是不做区分地顺带才提及这点。他谈到一个钟表匠“如此全神贯注于他的艺术，以至于完全丧失了记忆，乃至理智”；而另一个修锁匠“过度热衷于探究和思考，以至于达到废寝忘食的地步”。[42] 基于意大利对艺术和艺术家的新观念，“过度热衷的”修锁匠和钟表匠被排除在学术讨论的范围之外，只有天赋灵感的画家、雕塑家和建筑师才被认为是值得关注的对象。当艺术家进一步摆脱手工艺人的身份后，他们越发被期待去表现各种不同于普通市民的行为举止，而事实也的确如此。

不过，诺德尔法的文字也提醒了我们之前曾观察到的现象，痴迷工作本身并不是新型艺术家独有的特征。如果有人坚持认为文艺复兴的艺术家比中

世纪的手工匠人表现出更强烈的工作热情，那无疑是一种草率的说法。无论如何，因为不用再过着被严格限制的作坊生活，他们可以沉迷于个人的喜好，如果乐意，甚至可以一直沉溺下去。尽管和其他职业群体没有太多不同之处，但通过对这点差异的坚持，艺术家的另类形象开始逐步成形。不过，他们的其他性格特点和我们已听闻的情况却存在相互抵牾之处，因而使这种形象变得更加模棱两可，但也更加具象化。这种新型艺术家痴迷于工作，可有时又表现得异常懒惰，甚至到了臭名昭著的地步。

五 创造性的懒散

> 雅克很懒，一如所有的艺术家。
>
> ——亨利·缪尔热［Henry Murger］，
>
> 《波希米亚人生活》［*Scènes de la vie de Bohème*］

我们要关注的并非读者认为的人类苦难或补偿，即那种不分古今中外的天性懒惰，这里所指的懒惰与其在本质上存在着明显的区别，因此我们建议称它为“创造性的懒散”［creative idleness］。摆脱束缚后的艺术家具有的显著特征之一就是需要深思，以及这种深思必要的停顿时间，而且这种停顿通常会延续很长时间。手工艺人的纯熟技术可以在工作中驾轻就熟，但是“天赋灵感”却无法强求。从15世纪晚期开始，我们发现一些艺术家在经过最紧张、最专注的创作后，突然会陷入停滞期，两种状态在工作中往往会相互交替出现。关于艺术家这种罕见行为的记录在早期文献中虽不多见，但也留存了相当明确的资料。莱奥纳尔多·达·芬奇在绘制《最后的晚餐》［*Last Supper*］时，身边的人对他的工作进展情况进行了生动的描述。根据记载：

60

> 关于莱奥纳尔多的习惯，我曾亲眼见过多次：他一大早就会起来工作，因为《最后的晚餐》离地面很高，爬上脚手架后，他便不吃不喝地从黎明一直工作到黄昏，画笔片刻都不离手。之后一连几天，他几乎碰

都不碰这幅画，但会待在那里沉思一两个小时，凝视、检查、判断自己描绘的人物。我也曾见过，他在旧皇宫用黏土制作那匹骏马时，因为突如其来有了新的想法，立刻离开那里，在烈日当头的中午直接赶到圣马利亚感恩修道院，登上脚手架，拿起画笔在人像上添上一两笔，之后便又不知所踪了。[43]

莱奥纳尔多本人“详细讲述了富有才华的人虽然有时候看起来工作得极少，但实际上却做得极多，因为他们在用智慧思索疑难，完善构思，随后便可用双手表现出来”[44]。

和莱奥纳尔多一样，彭托尔莫［Pontormo］也是这种类型的艺术家，根据瓦萨里的描述，“有时刚开始工作。他就已经在思考下一步做什么，过度陷入沉思的结果就是一整天只顾站着冥想，最后什么也没做”[45]。

雕塑家鲁斯蒂奇［Rustici］认为：“整日为了生计而非荣耀奔波辛劳的人，只是工匠而已；艺术品不经过深思熟虑，绝不可能制作出来。”[46]

这些观点必须结合另一个问题来思考，那就是艺术家与生俱来的天赋。从16世纪开始，关于艺术家是天生的而非后天培养的观点已经相当常见。莱奥纳尔多坚持绘画“不能教给那些没有天赋的人”，他宣称绘画比科学更加伟大，因为艺术品是独一无二的。[47] 作为16世纪最有才华的文人之一，威尼斯的阿雷蒂诺［Pietro Aretino］是艺术天赋论的热情支持者[48]，他在1547年的一封信中简练精辟地表达了自己的观点：“艺术是自然慷慨赋予的礼物，我们还在襁褓中就已经收到了。”[49] 他的朋友洛多维科·多尔切［Lodovico Dolce］将这句话写入他的《绘画对话录》［*Dialogue on Painting*］（1557年）中；[50] 之后，洛马佐［Lomazzo］再次重复道：“那些没有天赋的画家在艺术领域中不会有太大成就，因为他们自幼就没有被赋予创造天赋和艺术观念。”[51] 正因如此，天赋灵感的艺术家的作品不能以手工劳动时间的长短进行估量。

艺术家在16世纪中叶前不久对这个问题的看法被弗朗西斯科·德·霍兰达收录在他的《对话录》［*Dialogues*］中。霍兰达借米开朗琪罗之口说出了下面这段话，无论这些话是否是大师亲口所言，其实于我们的观点并无大碍：

我对大师的作品评价极高，即使他在上面可能没花多少时间。

艺术品不能依据大量无用的劳动时间来评价，而是应该根据创作者的技巧和掌控能力。若非如此，织布工花费一生编织的所有衣服，或农民整天挖地的辛苦所得怎么会远远抵不上一个律师思考重要案件的时薪呢？[52]

研究、深思和制作的阶段经常交错进行，艺术品的创作时间也不再成为影响其价值判断的因素。瓦萨里认识很多这种将时间视为自己的，并沉溺于“创造性的懒散”的艺术家，但我们更愿意列举一个不同时间和背景下的例子。这个故事出自德国人桑德拉特的笔下，艺术家的名字叫作扬·李斯［Jan Lys］（1597—1629）。

他出生于德国北部，18岁来到哈勒姆，待了三四年后，又启程前往意大利，并于1621年来到威尼斯，和严谨理性的桑德拉特住在一起。桑德拉特对这位老朋友种种不合常规的行为非常惊诧，他写道：

李斯有一个习惯，在开始工作之前会考虑很久，不过一旦下定决心后，就不再动摇。我们一起住在威尼斯的时候，他常常三天两头不归家。有时半夜回来，就迅速将画放上画架开始涂抹，彻夜不眠地工作到天亮，才稍事休息；接着又连续两三个昼夜，不眠不休，废寝忘食地作画。不管我怎样劝他这是在损害自己的健康和寿命都无济于事，他依然我行我素。之后一连几天，他又突然销声匿迹，直到钱包掏空才回来。然后，一如前几日那样没日没夜地工作。后来，我离开去罗马，他答应只要一完成手上的工作，就立刻赶来，可惜事与愿违。1629年，黑死病大爆发时，这个散漫的李斯和其他许多人一样，被病魔夺走了生命。[53]（图10）

桑德拉特似乎暗示李斯在沉思创作的中途常常跑去纵情狂欢，然而他并不理解，也不同情这种与他本人强烈的得体观念相冲突的态度。在后面的章节中，我们还会看到每个艺术家究竟是如何遵循自己特殊的行为模式。

要么无所事事，要么专心工作，解放后的艺术家在创作过程中可能会循环交替地出现这两种状况。这种举动最终演变成为个性问题，而不仅仅是某种“艺术”性情。我们必须再次提醒读者，大多数人，尤其是这个职业阶层需要闲暇来更好地进行思考和创作；尽管理想的节奏受到环境干扰被频繁打断，不过艺术家，尤其是每个时代的伟大巨匠总能顺应本心。虽然明显违背旧时的作坊传统，但是文艺复兴的众多艺术家们还是决定要满足这种自省的愿望。



图10　扬·李斯，《圣布鲁纳的幻象》，维琴察美术馆

62

对于因不足感或放弃心态而引发的另一种惰性形式，他们其实也了然于胸。我们要提到的是塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博（1485—1547），一个“从热情勤奋之人转而变成了最懒惰马虎的画家”。他初到罗马便获得成功，还赢得了米开朗琪罗的温暖友情，瓦萨里对此颇为嫉妒，认为他之所以养成这个恶习，一方面和“教皇克莱芒七世［Clement VII］的宽大胸怀”有关，后者在1531年赐予他御玺大臣这等“过于丰厚的奖赏”；另一方面，瓦萨里又谴责这位画家“非常喜欢闲聊，将大量时间浪费在异想天开的谈话上，导致一整天无所事事”。[54] 不过，瓦萨里也记录了塞巴斯蒂亚诺为自己所做的辩解：

> 我现在衣食无忧，不再需要画画，原因是我要两年时间才能完成的工作现今却有诸多天才只需用两个月就可以完成；我相信，如果我能活得久一些，也无须太久，这世间就再无可画之物了。既然这些大师做了这么多，那就应该有人无所事事，好让他们有更多事情可做。[55]

大约一个世纪后，作为巴洛克风格最伟大的罗马艺术家之一，安德烈亚·萨基（1599—1661）也发表了类似的观点。帕塞里写道：

> ……他工作时总是心神不宁；由于相当了解好和更好之间的差别，所以他从来就没有对自己的作品感到过满意。
>
> 当一些朋友指责他的懒惰，质问工作进度为何如此缓慢时，他回答说："拉斐尔和安尼巴莱·卡拉奇［Annibale Carracci］让我不安，让我失去信心。"他又补充道，此生最大的憾事就是无一知己可以一起探讨画家这个职业固有的困难，这归咎于两个原因：人们既不能意识到这些困难；即便意识到了，也不愿意去讨论它们。[56]

不过相较于塞巴斯蒂亚诺，萨基还在坚持作画。他一心专注于理论问题，而且确实有大量机会去探讨这些问题。虽然"一连几日都不碰画笔，但他一直坚持工作到生命的最后一刻"[57]。

我们在后文中会专门讨论这种情况，因为职业的不足感而滋生绝望情绪的例子其实在艺术家群体中出现得不多。无论面对何种窘境，新型艺术家都不会轻易屈服。然而，孤独灵魂固有的绝望对他们而言，却是如此熟悉。在区分文艺复兴的艺术家和中世纪的手工艺人时，孤独和隐秘确实属于其中较为突出的现象。

六　孤独中的创作

> 汝无法和人们一起生活
>
> 他们的思想、方法和愿望都不是你的；
>
> 独自孤独，汝真可悲。
>
> ——马修·阿诺德［Matthew Arnold］，
>
> 《在埃特纳火山的恩培多克勒》［*Empedocles*］

我们无意对孤独问题的迷人历史展开全面的概述，但为了能从一个更加广阔的视角来理解无数艺术家的行为举止，隐居——一种在东西方的智者身上都曾出现过的独特生活方式进入了我们的视野。隐士、作家、哲学家和神秘主义者都对之无限向往，并常常拥有这种生存之道。诚然，自我陶醉式的避世行为动机模糊，造成的影响也很矛盾：既悲惨，但又能得到心灵的释放。作为最早渴望独居生活的意大利人之一，彼特拉克用文字表达了他的快乐和绝望。他经常向友人讲述自己孤身一人漫步穿过沃克吕兹森林时，“抛开城市喧嚣，避开妄自尊大，嗤笑世俗烦恼，同时远离悲喜”[58]。但在《秘密》[*De secreto conflictu*]中，他又描述了困扰自己的梦魇：一种*acidia*[忧郁]“有时紧紧缠绕着我，让我日夜饱受折磨；这段时间对我而言没有光明，亦无法继续活下去，就像身处黑暗的地狱，经历着最悲惨的死亡”[59]。

米开朗琪罗经受了避世带来的所有痛苦挣扎，也体验过它的快乐愉悦。他在斯波莱托疗养时，写信给瓦萨里说：“只有在树林中才能寻找到片刻的平静。”[60]但我们要讨论的并非独居生活中田园牧歌式的一面，事实上，文艺复兴时期的智者遁世感受到更多的是离群索居的痛苦。16世纪欧洲最重要的人文主义者伊拉斯谟广交好友，积极参与各种活动，作为朋友圈的核心人物，他似乎过着与遁世截然相反的生活，却又如此热切憧憬着退隐，“我总是希望能够独处，最痛恨的就是宣誓的党徒”，并称自己是“最不幸的人，苦闷无比的伊拉斯谟”。[61] 15世纪末至16世纪上半叶，许多艺术家都属于这种类型。当他们加入学者和诗人的行列时，也逐渐开始具有这个阶层的一些症状表现，有时甚至到了过分的程度。

64

因为我们关注的是艺术家的职业态度，作为避世的一个具体方面，在孤独中创作自然也就成为研究的对象。众所周知，米开朗琪罗在工作时从不允许任何人靠近身边，即使是教皇也不例外。很多评论家误将此行为当作米开朗琪罗的个人怪癖，但事实上，像皮耶罗·迪·科西莫[Piero di Cosimo]、彭托尔莫等很多艺术家都有类似的行为。他们经常冲动行事，但也深知如何为自己的行为辩解。莱奥纳尔多提到：“画家必须独处，回顾不断呈现在眼

前的事物，独自静心沉思。”[62] 甚至瓦萨里也以画家的身份认为“对艺术的挚爱”让艺术家变得“孤僻和沉思”，而且“潜心研究艺术的人确实应该避免社交”；他为艺术家这种孤僻行为辩护，反对将“他们视作古怪奇特之人”，指出若“要出色地完成工作就必须远离一切烦扰，因为（达到）精通的程度需要思考、独处和平静的生活，不允许心烦意乱”。莱奥纳尔多的同窗，雕塑家乔万·弗朗西斯科·鲁斯蒂奇（1475—1554）

> 在他成熟期后时常说创作的第一步是仔细思考，接着是画速写，再做设计，然后把这些东西放在一边，连着数周，乃至数月都置之不理，最后从中挑出最好的一幅，接着创作下去。这不是所有人都能做到的，尤其是那些只为利益工作的人。他又补充到，作品在完成之前不应对人展示，只有这样创作者才能随心所欲、毫不犹豫地随时进行重大修改。[63]

这段引文其实也体现了在艺术创作的过程中，一种与自我批评紧密相连的出色洞察力；原本作为积极代理的赞助人被完全排除在外，自我批评现在成了唯一有效的评断。

安德烈亚·德尔·萨托的门徒弗兰恰比乔［Franciabigio］（1482—1525）为佛罗伦萨的圣安农齐亚塔教堂绘制《圣母的婚礼》［*Marriage of the Virgin*］时，神父误以为作品已经完成，于是自行公开了他和德尔·萨托的湿壁画，弗兰恰比乔为此铤而走险了一回。

> 第二天清晨，弗兰恰听闻自己和德尔·萨托的湿壁画已经被公开，他悲愤欲绝；对这些神父的自以为是和不敬充满了愤怒。他冲到工作地点，攀上还未拆除的脚手架，随手拿起工人留下的一把铁锤砸向画中女人的头部，结果导致圣母的头像被毁，其中一个折断长杆的裸体人像则几乎被完全抹去。[64]



图11 弗兰恰比乔，《圣母的婚礼》，1515年前，湿壁画，细部，佛罗伦萨的圣安农齐亚塔教堂

究竟是什么引燃了这种易怒的南方暴烈脾气？在本人觉得完成以前，艺术家显然并不想让这幅和德尔・萨托的竞争之作被任何人看到。锤子砸过的痕迹（图11）至今依然清晰可见，足以证明瓦萨里所言非虚。 65

瓦萨里还提供了很多同代艺术家严守自身秘密的故事。据说，费拉雷塞的画家埃尔科莱・格兰迪［Ercole Grandi］（约1463—1531）"性情古怪，尤其在工作时立下规矩，不允许画家或任何人在那时去探望他"[65]。

比米开朗琪罗或彭托尔莫更友善的艺术家也情愿独自工作。丁托列托［Tintoretto］（1518—1594）是"一个和蔼亲切，温文尔雅之人"，婚姻幸福，因"温和的谈吐"深受朋友喜爱；但即便如此，他却

……生性好静，远离一切庆典活动，为了艺术的研习，他不断付出辛劳，忧心忡忡。

即使不在作画时，他的大部分时间也是独自躲进住宅最深处的工作室，里面整天都需点上灯火。在此间的无数雕塑中，他度过原本属于休

息的时间，借助亲手制作的模型构思正在进行的创作。除了佣人以外，他鲜少让人进去，甚至连他的朋友也不能入内，更别提其他艺术家了，他绝不会让他们看到自己工作时的情景。[66]

丁托列托的传记作者里多尔菲认为有必要为艺术家进行辩护，因此他含糊其辞地解释道："并不像有些人想得那样，绘画艺术会让一个人变得古怪，他只是为了以防万一，谨慎准备而已。"

直到17世纪前不久，艺术家的态度才开始慢慢转变，不再将独自创作当作是成功的一项先决条件。只有在极为罕见的情况下，艺术家才会做出这种闭门造车的举动。比如，圭多·雷尼同意为圣彼特教堂绘制一幅壁画前（但最终未能执行），他在1627年8月9日的一封信中写道："我恳请任何人，即使是枢机主教也不能登上脚手架，而且整个教会都要同意这个请求。"[67]

17世纪的大师不再是隐士。作为当时的典范，鲁本斯和贝尼尼都是温文尔雅的绅士，他们从不拒绝客人前来参观工作室，甚至不介意工作时有人在旁边观看。17世纪确立的职业行为标准继续在18世纪的艺术学院沿用着。如果米开朗琪罗目睹卡诺瓦［Canova］在工作室里的情景，也许会深感讶异。德国画家C. L. 费尔诺［C. L. Fernow］告诉了我们有关后者"值得称赞的习惯"[68]：卡诺瓦在工作时会让人读古典著作给他听。

66

本章所讨论的是艺术家对待职业的态度，而非方法的转变。取代中世纪的游历习俗，受到"罗马魅力"的吸引，对工作的痴迷，创造性的懒散，以及在孤独中创作都成为初步重新定位的迹象。当时的文献首次提到了一个定义明确的佛罗伦萨艺术圈，而且这些纯属心理层面的行为不久就冲破托斯卡纳的边界，成为这个职业的典型特征。但是，当主流艺术家们开始奉行新的职业行为准则时，已经不合时宜的举动慢慢又失去了它的吸引力。在之后的200年中，尽管偶尔还会昭然一现，但基本上只剩下一股气若游丝的潜流而已。

第四章

古怪的行为和高贵的举止

一　16世纪早期的佛罗伦萨怪人

各种有关艺术家古怪行为的传说一直在世间流传着，几乎和讨论他们的文献历史一样源远流长；而且，用来描述他们怪癖的形容词也多得不计其数：荒谬、奇特、疯狂、异想天开、匪夷所思、古怪偏执、任性善变、反复无常、荒唐滑稽，但又魅力十足（因为不合常理的行为自有其诱人之处），等等。随着时间的推移，这些词语的含义有时会发生变化，尤其在翻译成另一种语言时，很难做到不失其特有的韵味。我们将本章题目拟为“古怪的行为”时，已经意识到“古怪”［eccentric］一词的语义可能会招来反对；但是我们认为这个词具有最宽泛的含义，与现代术语相比可以更好地保留历史文本的原貌。而且，那些对现代术语一无所知的古代作者目的在于观察，而非解释艺术家的行为。西班牙最伟大的人文主义者胡安·路易斯·比韦斯［Juan Luis Vives］（1492—1540）在1538年出版的《论灵魂和生命》［*De Anima et Vita*］中就表达了16世纪的这种典型态度：“灵魂是什么？我们并不关心；灵魂是什么样子，表现的形式有哪些，才是最重要的。”

引发艺术传记作者兴趣，并让他们记录下来的真正原因是这些心理问题

所表现出来的具体形式，以及在哲学和道德方面的问题，而非它们的动机。考虑到16世纪90年代以前，尚未有人听说过“心理学”这个术语，所以我们在描述故事时并不是根据心理学类型，而是以相似的行为模式进行分组，并按大致的时间顺序排列。

虽然艺术家的放肆行为在古代是众所周知的文学主题，但直到14世纪，它们才再次进入文学领域。这些传闻逸事最初只出现在托斯卡纳的小说中，随后在整个欧洲都流传开来，通过貌似合理的人物描写，成为供人们娱乐的消遣读物。其中大多数故事都属于传统的文学主题，克里斯和库尔茨［Otto Kurz］曾对此进行过广泛的调查研究。[1] 不过，当读到14世纪末的商人弗朗西斯科·达蒂尼在信中提到“那些画家全是一群骗子”或“他们只做自己喜欢的事”之类的评语时，我们或许应该相信小说人物也并非完全都是凭空捏造的。[2]

68

随着职业地位的改变，艺术家个体从15世纪下半叶开始受到高度关注，我们因此也得到描述他们行为的第一手可靠资料。从历史角度而言，早期的传记作家确实可能面对着一群特别“匪夷所思的”艺术家。

作为古怪艺术家比较值得信赖的最早记录之一，吉罗拉莫·博尔塞利［Girolamo Borselli］在《博洛尼亚纪事》［*Bolognese Chronicle*］中提到了尼科洛·德尔·阿卡［Niccolò dell'Arca］（约1435—1494）。这位雕塑家可能出生于巴里，早年似乎过着四处漂泊的生活，曾在达尔马提亚、那不勒斯，甚至法国等地工作过。最后，他于1463年定居博洛尼亚，直至1494年去世，而博尔塞利去世于1497年。所以，这位历史作家在30年的时间中有充足的机会观察大师，并从他身上发现了一些与众不同的性格特点，以至于忍不住要记录下来：

> 尼科洛·德尔·阿卡不愿招收弟子或教导任何人。他性情古怪，举止野蛮，粗暴地排斥所有人；他的生活拮据到连基本所需都无法满足，可又顽固不化，从不与人交往。[3]

记录这些怪癖和生活方式可能纯粹属于传记作者的个人兴趣，只有当许多艺术家同时或接连不断地出现相似的特征时，我们才有可能得出更具普遍性的结论。不过，根据他所表现出的特征，像对工作伙伴明显厌恶的情绪、倔强的性格和其他一些奇特行为，尼科洛·德尔·阿卡的确属于这个艺术家群体。在1500年左右活跃于佛罗伦萨的那一两代人中，我们还可以挑出一批古怪的艺术家。

尽管日期和现实情况不明，但当时最年长之一的艺术家，皮耶罗·迪·科西莫（1461—1521）的生平还是生动地展现在瓦萨里的笔下。科西莫在1511年精心制作的节日装饰《死亡的胜利》[*Triumph of Death*] 尤为让人称赞：一辆巨大漆黑的凯旋车由野牛牵引着前行，车身绘满白色的骷髅和十字架；一个巨大的死神站在战车最高处挥舞着镰刀，他的装扮显然是源自彼特拉克《胜利》[*Trionfi*] 诗中的描述；车上摆放着很多合盖的石棺，每当队列停下，棺盖就会打开，身着黑衣的鬼魅便走出来，黑衣上勾勒出白色的骷髅骨架，然后他们坐在棺上，和马背上更多的"骨架"一同唱起悲怆的哀歌。这 69 个场景隐含着政治寓意，歌曲也是如此富有娱乐性，以至于过去了40多年时间，瓦萨里还会情不自禁地在书中描述出它的样子，那些歌词的内容大致翻译如下：

> 我们已死，正如你所见，
> 有一天死亡也会降临于你。
> 我们曾像你一样活着，
> 而你也将像我们一样死去！[4]

哀歌采用的是中世纪《死亡之舞》[*Dance of Death*] 的熟悉旋律，不出意料的是这个成功而独特的节目设计者被人视为"一个疯子"。众所周知，

> ……他对自身的物质享受毫不在意，平时只吃煮硬的鸡蛋，为了免

除生火的麻烦，他只在熬胶的时候煮蛋，每次也不是煮6个或8个，而是一次性地煮上50个，然后放在篮子里一个个地吃掉。他是如此享受这种生活，相比之下，其他生活方式对他而言倒似受罪一般。他不能忍受孩子的吵闹，男人的咳嗽，沉钟的轰鸣，僧侣的吟诵；下大雨时，他喜欢看着雨水冲刷屋顶，在地面上溅起一道道水花。但他十分恐惧闪电，一听到轰鸣的雷声，就立即关上门窗，把自己紧紧裹在斗篷里，龟缩到墙角，直到暴风雨过去。他谈话的内容五花八门，有时也会讲些有趣的故事，博听众一乐。但到了晚年，他变得愈发古怪，偏执到不可理喻的程度，甚至不允许助手站在边上，愚蠢让他失去了所有可能的援助。当他有冲动想要工作时，却因瘫痪的手臂而力不从心；他怒不可遏，试图强迫双手停止颤抖，可在喃喃自语时，支腕杖掉了，接着画笔也掉了，其情景委实凄凉。苍蝇会激怒他，就连阴影也令他烦心。[5]

比皮耶罗·迪·科西莫年轻一辈，曾短暂地跟他学习过一段时间的雅各布·彭托尔莫（1494—1556）和他的老师一样古怪。小小年纪就成为孤儿的彭托尔莫约11岁时开始学徒生涯，因为出色的天赋还被认为是一个神童；长大后，他成为佛罗伦萨手法主义最优秀的画家之一。彭托尔莫的得意门生阿尼奥洛·布龙齐诺［Agnolo Bronzino］是瓦萨里的好友，因此很有可能将老师诸多的生活细节告诉了他。此外，瓦萨里虽与彭托尔莫本人不熟，但也许曾亲眼见过画家为自己建造的那座奇怪房屋

……看起来更像是一个古怪孤僻之人的巨大巢穴，而不是一处精心设计的住宅。他的起居室，有时又兼工作室的房间，需要通过一个木梯才能进入；等上去后，再用滑轮拉起木梯，这样的话，他不认识或未经许可的人都无法进去。不过最令人不满的是，他只凭个人好恶工作。一些贵族经常慕名前来，甚至连奥塔维亚诺·德·美第奇［Ottaviano de' Medici］也曾邀请过他，可他一概拒绝，情愿拿着可悲的微薄工钱为一

70



图12　雅各布·彭托尔莫，《一个年轻男子的习作》，素描，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

些地位低下的平民做事。

雅各布是一个温和有礼的人，但他的衣着打扮和生活方式都极其糟糕。他始终一人独居，也不希望有任何人来照顾他的衣食住行。

他对死亡恐惧不已，甚至不允许别人在他面前提到这个字，也从不靠近死尸。他不参加所有节日，避免任何熙来攘往的场合，因为害怕被人群拥挤。他的生活孤僻得简直令人难以置信。[6]

这篇记载不禁令人想起彭托尔莫的艺术中那种焦虑不安的特质（图12）。不过我们也无须妄加猜测，因为出自画家本人之手的珍贵资料证实了这篇“彭托尔莫传”的真实性。这份资料是从1554至1556年，彭托尔莫在生命最后几年所写的日记，记录了每时每刻出现在他头脑中的想法。翻阅这本日记，一个专注工作，担忧健康恶化，并时时反省的孤独艺术家形象跃然纸上。那几年他正忙着为圣洛伦佐教堂绘制壁画，始于1546年的这项工程直至他去世

也未能完成。在日记中，他以平淡的口吻记录着每天的工作进展，有时还会在空白的页边涂画速写；他会记录每日的天气变化，身体的各种突发状况：何时牙疼了，头痛延续了多久，何时又开始不知何故的疼痛，然后又是如何得到缓解的，等等。他不仅事无巨细地写下自己吃的食物，乃至数量：多少个无花果和鸡蛋，多少盎司的面包、鱼或肉，甚至还包括食物烹制的方法：煮、烤或炸。例如，下面这篇1555年3月末的日记：

> 星期三，我画完了丘比特剩余的部分，为此一整天我都弯着腰，所以星期四，肾的部位就开始疼痛；到了星期五，除了痛以外，身体不适，心情也不好，没有吃晚饭；29日早上，我画完了大画像（圣劳伦斯）的手，半个胳膊，以及手边的膝盖和腿的部分。就在那个星期五的晚上，我没吃晚饭。直到星期六的晚上，才吃了十盎司的面包、两个鸡蛋和一份琉璃苣沙拉。31日礼拜天，我去了达尼埃罗家吃了顿午餐，有鱼和鸡；当晚没吃晚饭。星期一早上，身体的疼痛让我心烦意乱。起床后，发现外面又冷、风又大，所以躺回床上，睡到六点才起。一整天心情都很差。傍晚，吃了少量的肉，是和黄油、甜菜一起煮的；因为不明白问题出在哪儿，而且一直在疼。我想，一定是躺回床上这件事害死我了，现在是凌晨四点钟。早上，我感觉好多了。[7]

71

为了防止有人把皮耶罗·迪·科西莫和彭托尔莫当作是近乎疯狂的天才的特例，我们也许还应该提到格拉菲奥内·菲奥伦蒂诺［Graffione Fiorentino］（1455—1527）的怪癖，一个比科西莫年纪稍长的同代画家，其沉闷的作品丝毫不见灵感的踪影；但“他却是个异想天开的怪人，从不上桌吃饭，桌上堆满了画着各种草图的布料；晚上睡在铺着稻草的箱子里，从不使用床单”[8]。

佛罗伦萨当时还住着“一帮，或说一撮朋友”，是一群热衷于哗众取宠的年轻艺术家。领袖雅科尼［Jacone］（逝于1553年）是安德烈亚·德尔·萨托的学生，给彭托尔莫当过一段时间的助手。他们终日“沉溺宴乐”，随意

拿"每个人或事情"开玩笑，而且

> ……自诩过着哲学家的生活，其实却活得像猪猡；他们从不洗手、洗脸、洗头，也不理发剃须；不打扫房间，两个月也不收拾一下床铺；任由画稿堆满桌子，还时常酗酒；对于这种悲惨生活，即俗语说的朝不虑夕，他们居然还觉得无比幸福。[9]

毫无疑问，像科西莫和彭托尔莫这样的艺术家是焦虑不安的人，甚至可能就是临床病例。不过，各行各业其实都存在着一定数量的精神疾病患者。我们不清楚中世纪的艺术工匠中有多少人是精神病患者，但即使数量众多（虽然不太可能），也无人关心，因为没人会特别关注他们的烦恼。可是现在，艺术家开始迈入精英行列，他们的行为成为公众关注的焦点，否则也不会被公开讨论，付印成书。而像科西莫和彭托尔莫这样被看作是古怪而非疾病、典型而非特例的人，的确有助于艺术家新形象的塑造。

二　米开朗琪罗"痛苦的思想和性情"

除了目前已经提到过的名单外，我们也许还应该再加入鲁斯蒂奇、索多马［Sodoma］，以及书中涉及的其他众多艺术家。而如果探讨的是文艺复兴"古怪"艺术家的话，那么绝不能忽视莱奥纳尔多·达·芬奇（1452—1519）和米开朗琪罗·博纳罗蒂（1475—1564）。但若要对这两个谜一般的人格展开探讨，本章的篇幅也许要大幅增加。可以毫不夸张地说，所有研究他们的作者无一不曾尝试去描述和探究他们的性格特征。这种探究的吸引力是显而易见的，虽然结论注定无果。莱奥纳尔多和米开朗琪罗都是托斯卡纳人，对令人信服的理性都表现出好奇和热情，那是一种从但丁时代就开始的佛罗伦萨精神。不过除此以外，两人之间几乎没有任何相似之处。 72

米开朗琪罗创作时有如着魔般的狂热；无论是雕塑、绘画、建筑，还是

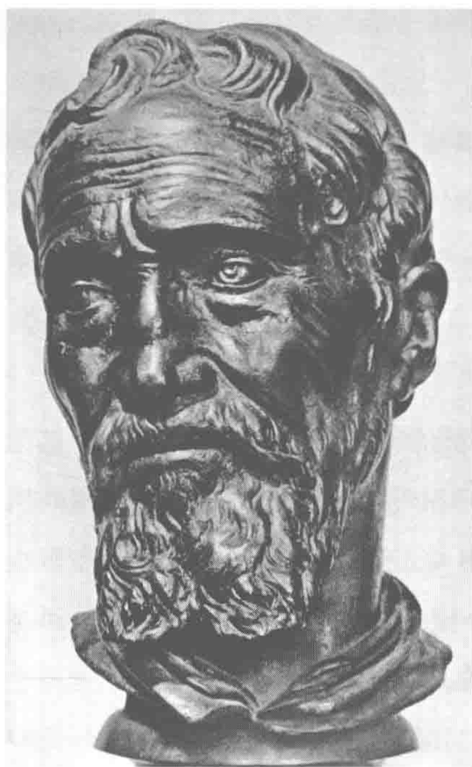


图13 米开朗琪罗胸像，巴黎卢浮宫

诗歌，在表现他的理念时具有绝无仅有的创造力；他对挚爱的朋友推心置腹，对不关心的人甚至连敷衍的礼貌都做不到；他在诗歌中多次表达了对美的热爱，却完全不在意个人仪表和日常生活礼仪，这些矛盾之处不仅让他的同代人感到疑惑，也同样困扰着后人。我们甚至可以用更多的词语来形容他的个性：时而贪婪，时而大方；有时无所不能，有时却十分幼稚；谦虚又自负；暴躁、多疑、嫉妒、厌世、奢靡、痛苦、奇异、可怕……诸如此类的形容词还可以源源不断地写下去。没有一个优雅、漂亮且温柔的人（比如被命运眷顾的拉斐尔）可以缓和米开朗琪罗的粗野本性。他相貌丑陋（图13），举止粗鲁，过分敏感，又态度强硬，一定是极难相处的人。即使在20岁出头这样朝气蓬勃的年纪，他也独自一人在罗马过着凄苦的生活，远离一切社交，躲避着教廷的诱惑。尽管作为一个艺术家，他当时已经获得难以置信的成功。他的父亲对此很担忧，在小儿子博纳罗托［Buonarroto］去罗马拜访过米开朗琪罗后，他于1500年12月19日从佛罗伦萨寄信给儿子：

博纳罗托告诉我你在罗马过得非常节省，或者说是吝啬。节省是好的，但是吝啬的名声可不好，因为这是不讨上帝和人们喜欢的恶习，而且也有害身体和灵魂。只要还年轻，你可以暂时忍受这些困难；不过一旦青春逝去，疾病和衰弱都会出现，因为它们都是由这些痛苦不适的寒

> 酸生活，以及吝啬的习惯造成的。正如我所说的，节省是好的，但最重要的是不要吝啬。生活要过得优越，不要忍受穷困。[10]

父亲善于管理又保守市侩的思想和常识对儿子来说，从来不具有任何吸引力。米开朗琪罗顽固地坚守着自己的方式，无论是私人生活还是职业生涯。他容忍没有天赋的助手靠近，拒绝与任何人合作，他的工作助手中没有一个人成为重要艺术家，他的倔强和不信任使得他的同僚艺术家们吃尽苦头。佛罗伦萨圣洛伦佐教堂正立面的装饰工程就是一个很好的例子。根据瓦萨里的记载，教皇利奥十世［Leo X］许诺雅各布·桑索维诺［Jacopo Sansovino］分担立面的雕塑任务，但米开朗琪罗坚持要一人完成所有的工作。瓦萨里说得没错，在一封1517年6月30日从卡拉拉寄出的信中，那位愤怒的雕塑家用了最激烈的措辞来辱骂米开朗琪罗：

73

> 教皇、枢机主教和雅各布·萨尔维亚蒂［Jacopo Salviati］（教皇的姐夫和米开朗琪罗的朋友）如果同意的话，就会签订契约，因为他们是信守承诺之人，而非如你所想。你以自己的标准来衡量他们，不管是契约还是誓言对你一概无效，你总是在有利可图时才会答应下来。我必须告诉你，教皇答应让我做雕塑，雅各布·萨尔维亚蒂也同意了……
>
> 我已经尽我所能地来帮你谋求利益，获取荣誉，却没有早点发现你这人从来不会给任何人好处，若要期待从你那里得到恩惠，我还不如指望铁树开花。我这么说是有依据的，我们俩经常争执，你可曾说过任何人一句好话，也许那天是被诅咒了吧。[11]

30年后，巴乔·班迪内利［Baccio Bandinelli］在给科西莫·德·美第奇公爵的信中回忆起圣洛伦佐教堂的正立面时，嫉恨地写道：“为什么米开朗琪罗从来没有完成过任何雕塑作品，原因就在于他不想得到任何帮助，因为害怕培育出能手。”[12]

面对这些指控，米开朗琪罗也许会相当平静。事实上，他可以做到慷慨大方、乐于助人，却因识人不明，往往善待那些不值得他这么做的人。他的两位忠心耿耿的传记作者都竭力说服自己和读者相信大师的慷慨豪爽。贡蒂威解释说，他更想"切实地把事情做好，而不只是表面功夫"；瓦萨里则列举了米开朗琪罗曾赠予友人和艺术家伙伴的素描、模型和草图，并感叹道："会把价值数千克朗［crown］的艺术品无偿赠送给别人，谁能指责这样一个人吝啬贪婪呢？"

所有了解米开朗琪罗的人也清楚地意识到他不易相处的本性。在1512年的一次会晤中，教皇对塞巴斯蒂亚诺·皮翁博谈起他时，说道："正如你所见，没人能跟这个可怕的人相处。"[13] 众所周知，米开朗琪罗的"可怕"［*terribilità*］不仅是指他痛苦急躁的性格，还有他的宏伟艺术。反复的自省让他善于批评自己，比起朋友或敌人的意见，他的沉思更能帮助我们理解他的个性。

米开朗琪罗不止一次地让我们洞悉到一些触及他核心本质的问题，比如说下面这段节选的十四行诗句：

74

> 无人能够洞悉一切，
> 在他还未经历浩瀚的
> 艺术和生活之前。[14]

只有拥有过这种经历才能在孤独中赢得胜利，但孤独又意味着痛苦。

他的痛苦交织贯穿在很多书信中。作为一个22岁的年轻人，他就已经写信告知父亲："如果偶尔我语气烦躁地给您写信，请不要感到惊诧，因为我有时会感到*gran passione*［巨大的痛苦］。"[15] 这成为他所有书信的主旋律。1509年，他告诉兄弟博纳罗托："我在这里忍受着百般辛劳和身体衰疲，我没有朋友，而且也不想有任何朋友。我甚至连好好吃饭的时间都没有。"[16] 三年后，他又跟父亲说："我活得如此悲惨，根本无力关注荣誉和其他世俗之事，忍受

着最艰苦的辛劳，以及无尽的焦虑和恐惧。”[17]

1524年，他写给朋友彼得罗·贡迪［Pietro Gondi］的信中说：

> 从来没有人来求我，我是说工匠，而我对他们亦不是全心相待。后来，由于我性情中的某些怪癖，或某些疯狂，他们说这是我的本性，但除了我自己，它伤害不了任何人，他们却借此诬蔑我、诽谤我。[18]

50岁时，他向塞巴斯蒂亚诺·皮翁博描述一次晚宴时，说道：“我度过了一段极其愉快的时光，因为它让我稍稍摆脱了忧郁，或者应该说我的疯狂情绪。我感到欣喜的不仅是美妙的晚餐，那些轻松的谈话更是让我心情舒畅。”[19]

1542年，在写给朋友尼科洛·马尔泰利［Niccolò Martelli］和路易吉·德尔·里奇奥［Luigi del Riccio］的信中，他哀叹自己身为艺术家的不足之处。他对前者说：“我是一个可怜之人，亦无价值可言，只是沿着上帝指引我的艺术之路矻矻前行，尽自己所能地延长生命。”[20]而对后者，他又说道：“绘画和雕塑，操劳和忠诚已经摧毁了我，而且情况还在不断恶化。如果我在年轻的时候去当一个火柴工，也不至于沦落到今天这般境地！至少不会像现在这样满腹忧愁。”[21]74岁时，他给朋友乔万·弗朗西斯科·法图奇［Giovan Francesco Fattucci］写信道：“您会说我又老又疯；但我要告诉您，再也没有比疯狂更能保持神志清楚，踏实安定的办法了。”[22]大约在同一时期，他将这个悖论换了一种方式，写入这首著名的十四行诗中：

> *La mia allegrez' è la maniconia*
>
> *E'l mio riposo son questi disagi*
>
> ［忧郁是我的欢乐，
>
> 不安是我的休憩。］[23]

75 这句经典诗歌似乎让人毫无疑虑地相信，米开朗琪罗相当享受这种痛苦地沉浸在自我反思中的体验。读者往往误以为米开朗琪罗只是一个特例，但本章前文所讨论的艺术家其实大多都展现出了这种相似的个性特征。

三 莱奥纳尔多的冷漠

孤独的米开朗琪罗为后人留下了大量可以了解他的性格、生活和工作的线索，他的书信和十四行诗中大多数内容都是关于他的个人观点，他的精神状态，他的情感，他对美、爱、信仰、生活和艺术终极意义等方面的思考。而莱奥纳尔多的文字却表明他是一个和米开朗琪罗截然相反的人。他留下来的5 300页笔记中涉及了人类所能想到的各种领域，但它们完全属于客观的自然观察报告。即使是他的探索反思，也更像是一种彻底抽离个人情感的试验的描述。如果瓦萨里的说法无误的话，莱奥纳尔多是一个美男子，善于交际，性情宽厚，长于辞令，而且广受欢迎。[24] 米开朗琪罗虽然性情孤僻，但从不曾逃离激情澎湃的纠葛；无论是好是坏，这都成为他的一部分，如同心脏在胸膛中的跳动。莱奥纳尔多尽管温文尔雅，却始终保持疏离，避免任何牵扯，诚如肯尼思·克拉克爵士所言："他的感情，他的偏好，他的健康，他对时事的看法，我们几乎一无所知。"[25] 海登赖希教授［Professor Heydenreich］认为："内心的保留，冷静的天性，一定强大到在他和别人之间形成一道难以逾越的鸿沟，让双方都无法跨越。"[26] 莱奥纳尔多记录私人和公众关心的问题，却不流露出丝毫情绪："1504年7月9日，星期三，我的父亲，皮耶罗·达·芬奇，波德斯塔宫的公证人，逝世，享年80岁，留下十子、二女。"[27] 文字的语气还能再冷淡一点吗？他对灾祸的观察记录同样也是如此：

> 12月10日，上午九点，这个地方着火了。
>
> 1511年12月18日，上午九点，瑞士人放了第二把火……[28]

一些散记在各处的普通思考似乎也能成为证据，证明他极尽可能地回避那些欲望、日常单调生活的干扰，以及个人迷恋的诱惑之物。通过如下引句，读者可以揣度这些笔记的基调：

智慧之激情驱走感官之纵欲。

76

凡不克制欲望的人是将自己置于禽兽之列。

如果发现一旦失去会带给自己实质的痛苦，那就不要轻言答应，也别去做那些事情。经验已证实从不轻信他人者永不受骗。

利益的记忆教人忘恩负义，它脆弱不堪；到最后，养尊处优会消耗心灵的活力，所以画家和绘图师应该独处幽居。

若孑然独处，你则全然属于你自己；一旦有了伴侣，你则只剩下一半是自己的；如果伴侣的行为不检点，你所剩下的就更可怜。

当你遇到重大失误时，要有耐心，这些错误才无力扰乱你的精神。[29]

这些就是莱奥纳尔多遵循的生活准则。在60岁的自画像（图14）（现藏都灵）中，他将自己描绘成一个老态龙钟、满脸皱纹的思想家形象，嘴角流露出痛苦和失望的神情。一封寄给比他小30多岁的异母兄弟多梅尼科［Domenico？］的特别信函也加深了我们的怀疑：

我最亲爱的弟弟：

数日前收到你通报家中添丁的信件，我察觉到了你从未有过的喜悦，我写这封信就是要谈及此事。虽然我一直认为你是一个深思熟虑之人，但我想我完全错了，因为你毫不犹豫地为拥有敌人而庆贺和欢喜。你的敌人，也就是你的后代，他竭尽全力来寻找自由，而他的自由是通过你的死亡才开始实现的。[30]

他的兄弟及其家族收到这封贺信时究竟会做何反应，实在令人心生好



图14 莱奥纳尔多·达·芬奇，《自画像》，素描，都灵皇家图书馆

奇。弗洛伊德的分析术语*ante festum*［节前］［该词为心理学上的专有术语，原指在盛宴之前因未知而产生的一种不耐烦的存在状态。——译注］和个性冷漠似乎从未如此结合。正是由于这种冷漠，我们决定将莱奥纳尔多放入本章中来。在世人看来，他的无动于衷，他对七情六欲的彻底控制简直和米开朗琪罗过度敏感的复杂纠葛一样“古怪”。

但我们如何才能将瓦萨里的人物描写和这个观点协调统一起来呢？瓦萨里关于莱奥纳尔多的信息大多来自他忠诚的朋友弗朗西斯科·德·梅尔齐［Francesco de' Melzi］，后者是在安德烈亚·萨莱［Andrea Salai］之后唯一一个和年长大师生活在一起的人，同样也是大师的崇拜者。因此，瓦萨里的描述不可能完全不受其影响。而且，瓦萨里在《莱奥纳尔多传》中所使用的理想化表现手法，与《拉斐尔传》同出一辙，这种理想典范在后文中还会进行详细的讨论。然而，他对莱奥纳尔多的一些描述，比如慷慨大方，镇定自若，对低劣动机的厌恶等毫无疑问是艺术家真实存在的性格特征。人们一直对莱奥纳尔多的话欣然接受，相信他“不曾被贪得无厌或粗心大意阻碍，只是受到时间的牵绊”[31]；任何人都无法指控他曾受到利益的驱使：

77

> 关于财产和物质财富，这些东西让你永远活在恐惧中。
>
> 祈求别蔑视我！我不穷，穷的是那些欲求不满的人。[32]

另一方面，瓦萨里的描述也不无矛盾之处。他必然听闻过有关莱奥纳尔多性格散漫的传闻，以至于说出这样一句话："如果不是兴趣多变、性情不定的话，他本该在学识上拥有更伟大的造诣。"[33]

与他同时代的另一个人也表达过类似的观点："他的生活丰富多样，毫无规律可言，每天似乎都过着一种全新的生活。"[34] 针对他的完美主义倾向，瓦萨里也略有微词，对他的大多数作品都没能完成表示出遗憾之情："相信他杰出敏锐的头脑过于野心勃勃，反而阻碍了他的成功；而且，他还在不断精益求精，美中求全。"[35]

除此之外，瓦萨里还告诉我们莱奥纳尔多在房间里制造了无数疯狂可怕（他用了"*pazzie*"一词）的玩意儿，目的是为了吓唬他的访客。[36] 最后，他提到了大师夸张的衣着打扮和另类的饮食观点。当时的人们在饮食上从来没有节制的习惯，而莱奥纳尔多却公开表示自己是一个素食主义者。[37] 探险家安德烈亚·科萨利［Andrea Corsali］曾写信给朱利亚诺·德·美第奇［Giuliano de' Medici］，描述了一些土著的习俗："他们不吃任何带血的东西，而且有人不赞成伤害任何活物，就和我们的莱奥纳尔多一样。"

由此可见，莱奥纳尔多的怪癖众所周知，并被公开谈论。他以"肉食性"来描述一个人，称他为"其他动物的坟墓，亡者的安息地……一个内部满是腐烂之物的密封箱"[38]，这句话本来源自奥维德［Ovid］的诗歌，莱奥纳尔多对其做了自己的意译。不过他也发出了感叹，以示充分的同情之心："动物之王，正如你对他（即人）的描述……或许该说兽中之王！"

我们也许冒昧地得出这样一个结论：尽管尊重他惊人的求知欲，他在各个领域展现出的天赋，以及丰富罕见的创造思维能力；但是关于莱奥纳尔多的个性，他的同代人其实和今天的我们一样迷茫。这样一个如此备受关注的人却拥有诸多不合常理的癖好，肯定大大加深了别人对他的奇怪印象，也让这位文艺复兴的伟大孤独者被笼罩在神秘莫测的迷雾中。

78

一群"匪夷所思、稀奇古怪的"艺术家突然出现在某个特定时期、特定

地点的历史舞台上，这种特殊的现象必然需要一些合理的解释。有些作者声称彭托尔莫和其他艺术家的不幸根源与政治、经济和宗教危机有关，这种因果推断几乎无须刻意去否认。因为能让整个社会蒙上阴影的动乱，让所有人都感受到的痛苦，绝对不会只对单独个体造成异常反应。一个特定的职业群体在大灾难面前会比其他人群更容易受到影响，这种假设根本毫无意义。

还有人认为文艺复兴时期社会结构的变化模式，以及新理想、新观念的兴起带来了新的性格类型。在一定程度上，这种观点似乎是对的。例如，文艺复兴的佛罗伦萨商人在心理素质上就表现出鲜明的特点：对财务一丝不苟、精打细算、善于经营、谨慎节俭、充满自信并且铁石心肠；而这些人同时又是骄傲的公民，热衷于文化追求，是文明生活新方式的拥护者。欧洲最发达的资本主义国家诞生了近现代的资本主义商人。另一方面，艺术家虽然和他们的赞助人一样充满活力和新思想，但缺乏后者面对现实的信心。通过这一阶段的研究，我们发现大约从1470至1530年，佛罗伦萨的艺术家们不得不开始面对和克服种种困难，相比而言，学者、哲学家和作家这些与他们平等的智力阶层准备得更为充分。对于其他这些具有创造性思维的职业人群心知肚明的问题，艺术家却是首次直面。所以，有人会试图以各种异化形式来逃避他们的同胞；反之，这种做法又助长了这样一个观点，即艺术家天生就是一种特殊古怪的人。

四　身心的磨难

从瓦萨里之后，古怪艺术家的故事越来越多地出现在传记文学中，读者可以通过下面这些例子来了解这类记载的基调。我们也许应该从可怜的雅各伯·科内利斯［Jacob Cornelisz］开始说起。他在意大利被叫作科贝尔特或科佩［Cobaert or Copé］，出生年月不详。他从尼德兰来到罗马，受雇于著名的雕塑家古列尔莫·德拉·波尔塔（逝于1577年）。科佩在罗马留了下来，靠为金匠和雕刻匠制作模型为生。然而直到1615年，80岁的他闭上眼睛那刻为止，

79

他仍是这个世界的陌路人。一个如鬼魂般“苍白，死气沉沉，鼻梁上总是架着眼镜”的人消失了，却不曾留下巨大的虚无。科佩一直活在一个梦想中，所有努力都只是为了圆梦而已。他花了30多年时间在秘密创作一件大理石作品——圣王路易堂的康塔列利礼拜堂预定的圣马太雕像（图15）。这件紧张、怪异且平庸的作品，直到科佩去世也没有完成。[39] 传记作者巴廖内极有可能认识他本人，却不怎么同情这位老雕塑家



图15　科佩，《圣马太和天使》，大理石，罗马朝圣者三一教堂

……用他一生的时间来制作这座雕像，既不让任何人参观，也从不离手停工过。尽管没有雕刻大理石的任何经验，却拒绝所有人的忠告和帮助。这个男人没有一个朋友，活得好似一个动物，不允许任何男人或女人进入他的房间。偶然生病了，就从窗户放下一只篮子，央求邻居的主妇去买所需用品，对方把东西放进绳索吊着的篮子里，他再拉上来。他以这种方式度过了漫长岁月，厌恶人际交往、孤独、多疑、忧郁、不信赖任何人地活着。[40]

画家费德里科·巴洛奇［Federico Barocci］（1528/1535—1612）也应该在此有一席之地。他出生于乌尔比诺一个古老的艺术家族，从他的叔叔建筑师巴尔托洛梅奥·真加［Bartolommeo Genga］那里接受了建筑、几何和透视方面的悉心指导。虽然极有天赋，而且对巴洛克绘画风格的形成具有重要意义，但与其他伟大的艺术家相比，他并不算是一个天才。他的那些饱含强烈情感

的宗教作品颇有市场，但这种多产也让那些了解他艰难处境的人感到疑惑。

> （贝洛里写道）这位大师以最敏锐的观察和天赋竭力完成了这么多公共和私人委托作品，听闻这个消息着实令人感到难以置信，因为他的不治之症让他只能早晚工作一个小时而已。倘若延时的话，甚至连思考都变得困难，更别提拿起画笔了。而且，他经常还要去指导年轻人，那就需要从短短两小时的工作时段中再抽出时间来。其余一整天时间，他都在忍受胃痉挛的痛苦中度过，只要一吃东西就抑制不住地呕吐和痉挛。
>
> 晚上，他也基本不睡觉，哪怕短暂地合眼片刻，都会被噩梦折磨。有时发出的呻吟如此痛苦，以至于有人必须在旁边故意叫醒他，好让他从这种压迫中解脱出来。不过令人难以置信的是，从相信自己被下毒的那天开始，一直到去世为止的52年间，他不断忍受着漫长的残酷病痛，同时还要经受绘画工作的疲倦和严苛，从未有过片刻休息，或去享受任何休闲时光。[41]

80

尽管巴洛奇的传记是在他去世60年后才发表的，但贝洛里一定在多年前就开始收集他的资料，所以他的信息很可能来源于那些认识画家的人。而且，巴洛奇本人以及那些和他密切往来的友人的信函也证明了传记的可信度。

1573年，巴洛奇将一幅画附带下面这封信一起寄给了他的一个客户：

> 我知道送上的这幅画（图16）肯定不会让您满意，因为我自己也不满意。但是，它已经让我付出了如此多的辛劳，遭受如此多的磨难，甚至如今还在每天折磨着我，我可以向您发誓我都要疯了。大脑如此混乱，让我无法好好思考所做的一切。但您会原谅我的，即便没有满足您的心愿，因为这一切都要怪罪命运和总是折磨我的病体。[42]

17年后，他的健康并没有好转。1590年，他的赞助人佩扎罗公爵弗朗西



图16　费德里科·巴洛奇，《逃往埃及途中的休息》，1573年，梵蒂冈美术馆

斯科·马利亚二世［Francesco Maria II］给马德里的大使贝尔纳多·马斯基［Bernardo Maschi］写信道：

> 当你询问森瑟尔奈伯爵［Count Cincione］（西班牙的国务大臣）能否拥有一幅巴洛奇亲手绘制的画时，我们几乎以为你是在开玩笑。因为你应该不止一次听说过，要从那个人手上拿到画不只是有点困难，而是根本不可能的事。你知道他的速度原本就缓慢，简直到了不可思议的程度，而且疾病还在不断折磨着他，导致他大多时候都无法工作，只要有人开口提出委托，他就绝望无比。你也知道他还在完成十年前的任务，因为那些早已支付了酬劳，所以在交付前，他固执地拒绝接受新的工作。[43]

1597年，弗朗西斯科·马利亚公爵同样婉拒了安德烈亚·多利亚亲王[Prince Andrea Doria]的请求。他写道：

> 收到阁下寄来的信函，我明白您希望得到一幅用于祈祷的画。我将随时准备好为您效劳。但关于巴洛奇的作品，我不得不告诉您，因为身体不好，他的作品数量非常稀少，甚至连我本人也不曾拥有一幅他亲手绘制的作品，他的画往往在彻底完成之前就已经被送走了。[44]

至少到77岁时，巴洛奇的艺术才达到成熟阶段。每当想到他50多年来所忍受的剧烈痛苦，又读到他“带着对生命的满满热情和丝毫未损的感官判断力”离开人世的评语时，不免让人心生崇敬之情。不过，有人的第一反应也会认为他的抱怨或许流露着某种神经或身心疾病的症状，诚如贝洛里所言，这种不适可能是因为嫉妒的同行下毒所致。不管这种邪恶行为的后果是否是他患上生理或心理疾病的真正原因，但现实生活仍然和故事本身一样，只能依赖于推测。考虑到投毒在几个世纪中是如此泛滥，因此很可能就是他的病源。致命的药剂和粉末不仅易得，而且在化学分析出现之前也不容易被检测出来。巴洛奇的担忧让人不由想起了卢卡斯·凡·莱顿[Lucas van Leyden]（1494?—1533）的遭遇，他也同样被怀疑遭到嫉妒的竞争对手下毒。和巴洛奇一样，卢卡斯的大部分时间也是躺在病床上，而且同样创作了数量惊人的作品。[45]

81

大众对巫术和黑魔法的迷信越发加剧了人们对毒药的恐惧心理，甚至并非只有无知妇孺或文化程度不高的人才相信巫术的法力。作为17世纪最伟大的画家之一，圭多·雷尼（1575—1624）就是这种迷信的受害者。巴洛奇还有理由相信自己中毒，雷尼却是一直生活在虚构的恐惧世界中，正如马尔瓦西亚告诉我们的那样：

> ……总是担心毒药和巫术。他不允许女人出现在房屋周围，讨厌与

她们沾上任何关系，除非是万不得已的情况，而且即便如此，也是力求尽快摆脱她们。他尤其害怕老妇人，会特别避开她们，并抱怨自己每次去购物或停下来讨价时，她们的身影总在四周徘徊。他想要最诚实的仆人，即使稍微愚蠢一点也无妨。如果他从重要的人那里收到了无法退还的食物，他会丢掉或撒谎说它们被虫蛀了。

当家中一只拖鞋不见时，他会萌生出一种类似（关于巫术的）怀疑，因而大发雷霆；在他发现自己的亚麻衫里混进一件女式衬衣时，同样的事情又发生了一遍：家里所有东西立刻被泡入水中，接着再晾干。此后，他希望马科［Marco］能亲自做家务，而不用假手于人。

有一天在看他作画时，他问我是否有人可以蛊惑别人的双手，让他不能再使用画笔，或被迫画得一团糟。他的脑海有时会浮现出最美丽的创意，仿佛近在咫尺，然而笨拙和顽抗的双手却忤逆智慧，断然拒绝执行。在明白他的想法后，我直接否定了这种可能性，并试着以年轻人愿意接受的方式给出了一些恰当的理由。他说在罗马时，有个法国人告诉他一个秘密：有人会假装友好地去触碰别人的手，然后在极短时间内让对方患上无法治愈的疾病，最后气绝身亡。不过，他已经为自己备好了解药。[46]

82

马尔瓦西亚的可信度一直受到艺术史学家的怀疑，但我们认为这并不公平。作为亲眼看见的证人，他和画家的亲密关系为他的传记盖上了诚信的印章。而且，艺术家的崇高“理念”和无能为力的双手之间的关系肯定也是出自雷尼的想法，因为它本就属于意大利艺术理论的标准主题。

与伟大的雷尼同时代的罗马人，加斯帕雷·切利奥［Gaspare Celio］（1571—1640）的一些弱点则向我们揭示了佛罗伦萨艺术圈的某些负面情况。切利奥是一个平庸却相当有野心的画家，极度渴求头衔和荣誉（参见第236页［此处页码为本书边码，后同］）。他不顾强烈反对，费尽心机地成为罗马圣卢卡学院的校长。巴廖内告诉我们，他在任期内造成的麻烦和烦恼都是因为

……他太过于傲慢，不欣赏任何一位同行。不仅肆无忌惮地任意批评活着的艺术家，就连这个世纪最杰出的大师也不放过。他有个人的看法，总认为自己高人一等。而且他也非常古怪，不愿意让任何活物进入家门，不仅门窗紧闭，让人无法探身进去，为了确保窗户不被打开，甚至还用钉子钉死。偶尔有人敲门，也看不见作答之人。他的房子大门紧锁，门闩拴住，就像一座秘密监狱的入口，因此鲜少有人能进入。他以这种方式将他的妻子关了45年，只有偶尔参加教会活动时，她才有机会外出呼吸到几口新鲜空气。[47]

毋庸赘述，这类涵盖了“古怪”特征的记载充斥在后世的艺术家传记文学中，诸如过分虚荣、自信或易怒的脾气，言行含糊，猜疑与不可信赖，极力缄默或滔滔不绝等这样或那样的异常行为。以伟大的雕刻家乔万尼·巴蒂斯塔·皮纳诺西［Giovanni Battista Piranesi］（1720—1778）为例，他那些关于罗马废墟的版画常常出现在很多家庭客厅的墙上，唤起人们留恋过去的诸多幸福回忆。熟识他的英国建筑师詹姆斯·刘易斯［James Lewis］提到他“对自己的作品极其自负……对极度的恭维又很清醒”[48]。1755年10月19日，皮纳诺西的朋友建筑师罗伯特·亚当［Robert Adam］在一封寄给兄弟的信中，对他做了如下描述：

（皮纳诺西）仿佛是指导屏障一样的人；他的想法从嘴里说出时是如此排列不当，表达又是如此强烈怪诞。“一个威尼斯人”就是从他那里可以得到的全部暗示，永远不会有任何明确答案，也无法让人好好领会。因此，哪怕只在他身旁待上片刻，也会让你感到难受不已。[49]

83 我们并不打算列出更多类似的例子。在此阶段，我们更愿意关注一些不寻常的特质，而这些特质的积累影响无疑又加强了人们相信艺术家行为古怪的信念。

五　洁　癖

回顾过去几个世纪以来一直困扰艺术家的种种不同的苦难和烦恼，洁癖显然是其中较为罕见的一种情况。我们找到了索普拉尼关于乔万·多梅尼科·卡佩利诺［Giovan Antonio Cappellino］（1580—1651）的记载，以及桑德拉特对赫拉德·道［Gerard Dou］（1613—1675）的描述。在处理这个主题时，两位传记作者都表现出相当多的关心和好奇，似乎表明这也是一种新奇的体验。

从历史角度来看，乔万·多梅尼科·卡佩利诺是一个无足轻重的热那亚画家

> ……天性严肃又孤僻，即使在年轻时，他也从不涉足那些常使青年人误入歧途的娱乐和消遣活动。这种节制有助于他长时间保持朝气、健康和活力。他的谈吐总是慎重温和，并希望他的学生也能如此行事。
>
> 他对清洁的癖好简直到了令人难以置信的程度。他在画画时不希望画室里有任何年轻弟子抖动外套、移动椅子或随意走动，因为担心飞扬的尘土可能会落在他的调色板上。在使用完笔盒或其他东西后，他会坚持放回和原来完全一样的位置，并且动作无比轻柔以防止这块区域的灰尘扬起。当迫于无奈让鱼贩或杂货商进家门后，他会百般留意不让他们接触到一切；万一某样东西不小心被碰到，就会被立即彻底清洗，好像它已经受到污染或感染了一样。
>
> 这种一丝不苟的清洁习惯导致他在看到有点脏或掉在地上的硬币时，不会伸手去捡，而是让年轻学生拿去清洗干净。当他出门时，陪伴的同行者必须整齐均匀地测量出他的步伐，跟随的脚步还要轻盈，以免扬尘或溅起泥浆。有一天，他在街上步行时，一个男孩拎着一罐油从他身旁经过。这件事让他忧心忡忡，以至于一回家就匆忙脱掉外套，因为担心已经被溅到油渍，这件外套后来再也没被穿过。他的母亲曾掉入过

泥浆，他为此有段时间拒绝靠近她，说会不断闻到泥土的气味。

在住了多年以后，因为一次轻微头痛，他怀疑可能是附近墙壁反射的阳光所致，就对住宅进行了改建。可是，新居依然没能使他满意，因为附近的教堂清理了藏骸所，所以他一直抱怨有股难闻的气味。

84 如果我要详细描述这个人的所有挑剔忌惮，那么这篇文章可能永远都无法收尾了。然而，如此做作夸张地在意洁净的这位画家最后却落得一个在脏乱中孤独死去的悲惨结局。脏乱是因为他从不允许别人打扫他的卧室房间，也不让人进屋整理床铺或换洗被单，但这类事情在他的一生中也只亲手做过寥寥数次而已。孤独是因为他完全过着隐居的生活，甚至在弥留之际，也不想得到别人的帮助。[50]

身为荷兰最有名的细密画画家之一，赫拉德·道在开始创作备受推崇的风俗画以前，曾是一个玻璃雕刻师。他一生没有离开过故土，也没有结婚。桑德拉特曾拜访过这位艺术家，并惊讶于后者独特的生活方式。他描述道：

有一次，我跟艺术家凡·拉尔［Pieter van Laer］去看望赫拉德·道和他的作品，他费心刻画了一把并不比指甲盖大多少的扫帚。当我们对他的精雕细琢赞不绝口时，他回答说至少需要三天才能完成。他无疑是一位最杰出的静物画家。

他卖掉了自己的一些小画，其中最大的一幅尺寸约为一拃［span］［长度单位，1拃通常为9英寸或23厘米。——译注］，售价从600、800到1 000荷兰盾［Dutch guilder］不等。画的价格是根据作画时间来计算的，他每天都会把时间记下来，每小时要价一镑佛兰芒币，相当于三个半泰勒［taler］。除非天气晴朗，一切准备就绪，否则他绝不开工。随后的几年时间中，他一直在玻璃上研磨颜料，制作专属的画笔。不过，灰尘让他如此心烦意乱，以至于他把调色板、画笔和颜料都小心地锁起来。在开始工作前，他会花很长时间等待尘埃落定，然后再轻手轻脚地从手边



图17　赫拉德·道，《一个削笔的校长》，1671年，德累斯顿画廊

的小箱子中取出调色板，小心翼翼地准备好颜料和画笔；一旦完成当天的工作，立即再把所有东西都锁起来。[51]（图17）

六　炼金术士和巫师

自中世纪以来，炼金术士得到的评价一直是毁誉参半，对其褒贬的依据在于他们究竟是诈骗犯，还是误入歧途地涉猎这些隐秘的试验活动，抑或是自然科学领域中的真正探险家。但丁诅咒他们下地狱，彼特拉克在炼金术的研究中只看到“烟雾、灰烬、汗水、妄言、欺骗和羞辱”。根据桑德拉特所

言，鲁本斯谢绝了“来自伦敦威名远播的布伦德尔［Brendel］大师”要与他合伙一起发财致富的提议，他让鲁本斯提供一间房子和必要的资金，而鲁本斯回绝他的原话是：“布伦德尔大师，你来晚了20年，因为我已经在画笔和颜料中发现了真正的哲人石。”[52]

85 不过，站在对立的另一面是无数炼金术的捍卫者。被认为是曾经名噪一时的《太阳之光》［*Splendor Solis*］的作者，16世纪的学者所罗门·特里斯莫辛［Salomon Trismosinus］就声称“高贵的炼金术——最受穷人喜爱的艺术和慰藉——是上帝赠予的礼物”。而路德支持炼金术士则出于其他原因，他“喜欢美妙的炼金术”不仅因为她是“真正的古代圣贤的哲学”，“在处理金属上的巨大用处，也因为她那美丽的神秘寓意，象征着审判之日的死而复活”。

虽然遭到强烈反对，但是炼金术的斗士们依然勇往直前。贪婪、盲从，或像有些人认为的不懈的研究精神，无时无刻不在激发着他们的想象。无论是非难还是规劝，无论是罗马教皇颁布法令还是国家法律明令禁止这一行为，都无法阻止他们对哲人石的追求，以及将贱金属变成黄金的尝试。考虑到炼金术的巨大诱惑，艺术家的身影出现在她的信徒队伍中自然不足为奇，我们甚至反而惊讶屈服于这种诱惑的艺术家人数居然如此之少。

正如预想的一样，理性的瓦萨里排斥这种黑色艺术的信徒。通情达理、行为端正的艺术家才符合他的理想典范，而不是那些因一时心血来潮就放弃艺术职业的人。他批评皮耶罗·迪·科西莫的老师科西莫·罗塞利［Cosimo Rosselli］（1439—1507），这位受召到罗马装饰西斯廷教堂的佛罗伦萨画家因为“被炼金术深深吸引，就像所有沉迷其中的人一样，他（为这股热情）花光了所有积蓄，浪费了自己的生命，最终从安逸富足堕落到穷困潦倒”[53]。

在谈到这种致命热情摧毁了帕米贾尼诺［Parmigianino］（1503—1540）的生活和工作时，瓦萨里又表达了类似的愤慨之情。1531年，这位富有创意的伟大艺术家已经接受委托，为家乡帕尔马著名的斯泰卡塔教堂绘制圆拱顶。不过，他同时也深深沉溺于炼金术的实验，他

……开始放弃这项工作，起码是放缓了进展速度，他明显已经志不在此。导致这种情形发生的原因是他开始研究炼金术，并将艺术事业完全抛之脑后，一心以为可以通过凝结水银的办法让自己迅速发财致富。因此，他不再费心构思精美的创意，也不再挥动画笔和颜料将它们描绘出来，而是将所有时间都耗费在摆弄木炭、玻璃瓶和其他类似的玩意儿上。他在斯泰卡塔教堂工作一周的收入都抵不上这些东西一天花费的开支。他又没有其他的收入来源，慢慢就被炼金炉耗干殆尽。更糟糕的是，斯泰卡塔委员会意识到他彻底放弃了这项工作，而他们支付的报酬却远远高出他所应得的，于是按照惯例准备起诉他。弗朗西斯科听闻此事，决定溜之大吉，和一群朋友连夜逃到卡萨尔马焦雷。他在此地暂且将炼金术放下，为圣斯特法诺教堂绘制了一幅木板画。

86

最后，就像所有曾为炼金术鬼迷心窍的人一样，弗朗西斯科也沉迷其中无法自拔，从一个衣着考究、文质彬彬的绅士变成留着长须乱发的野人，完全不见昔日模样。他的情况每况愈下，性情日渐抑郁古怪，最后被一次严重的高烧和腹泻打垮，没过几天就去世了。这个世界对他而言充满了麻烦和顾虑，死亡让他彻底摆脱了一切痛苦。按照生前遗嘱，他的胸前被放上一个柏木十字架，然后赤身裸体地下葬了。[54]

显而易见，帕米贾尼诺对炼金术的痴迷阻碍了他完成斯泰卡塔教堂的壁画，被激怒的委员会开始寻找别人来替代他，他们联系了朱利奥·罗马诺。帕米贾尼诺终于充分认识到事态的严重性，拼尽全力试图保住自己的工作。作为曼图亚的宫廷画家，朱利奥·罗马诺是一个通晓世故、坚守原则的人，知道应该如何摆脱尴尬的境地。虽然一开始接受了委员会的提议，但最后他从这桩是非中圆滑地抽身而出。1540年5月，他往帕尔马寄去了一封信：

关于这份我承诺过，并且还在商讨中的设计工作，我很高兴收到相关的建议。根据惯例，画家向来是不介入他人的工作，除非得到对方的

首肯，而我并没有被明确告之真实的情况。虽然我理解弗朗西斯科大师（帕米贾尼诺）无意完成之前提到的工作，诸位阁下也不再期待，因为他让你们等了太长时间。

正是出于这些原因，前面提到的弗朗西斯科大师现在派了一个乳臭未干、傲慢无礼的年轻人来找我，并像打哑谜般地讲了一个冗长的故事；他对这位弗朗西斯科大师无比热爱和忠诚，对于如何为他辩护，如何混淆你们，知道得比律师还清楚。我听他话里的意思是最终只会闹出一桩丑闻来，而这恰是我最厌恶的事，再则我也不愿意收这种不明不白的钱。

我乞求充满智慧、明辨是非的阁下能站在我的立场考虑一下。因为我天生向往平静的生活，所以我认为最好的办法要么是我向你们退回25斯库多［scudi］［19世纪以前的意大利银币。——译注］，要么是弗朗西斯科大师给我写一封信，声明他同意这个计划。为了证明我所言非虚，附上一封他寄来的信函，你们可以发现信中充满了他的抱怨和怒气。[55]

87 帕米贾尼诺写给朱利奥·罗马诺的这封信被保存了下来，日期是1540年4月4日。四个半月后，帕米贾尼诺就去世了，斯泰卡塔教堂的工程也没有继续进行下去。有人认为帕米贾尼诺痴迷于炼金术“最终的意图可能是为了宗教信仰”[56]，但我们根本无从判断这种观点的对错。不过，他那幅令人印象深刻的素描自画像（图18）（藏于查茨沃思）[57]表明，在为斯泰卡塔教堂绘制壁画期间，他将自己视为一位高贵的思想者，很多特质都让人联想到了基督的头像，与丢勒的那幅自画像有着不可思议的相似之处。

帕米贾尼诺的同代人塞尔维奥·科斯尼［Silvio Cosini］（1495—1547）也因受到谴责的癖嗜而出名，他试图要施展巫术。这位来自菲耶索莱的雕塑师和粉刷匠，曾在佛罗伦萨、热那亚和米兰等地工作过，他也

……和全家在比萨住过一段时间；他是那座城市“慈悲圣母兄弟会”的成员之一，是当时负责陪伴那些死刑犯赴刑场的教堂执事，他的

头脑因此冒出了最异想天开的念头。一天晚上，他将前一天被绞死的犯人尸体挖了出来，为艺术的目的将之解剖。或许是出于猎奇心态，或相信护身符之类的鬼话，他从尸体上剥下了完整的皮肤，用一套之前学过的方法处理后，为自己缝制了一件人皮外套，偷偷套在衣服上穿了一段时间。他将此事默默埋于心底，并坚信它拥有某种巨大的魔力。直到某天，他向一位仁慈的神父忏悔坦白，在神父的严词劝告下，才将这件外套脱下来放回墓中。[58]



图18　帕米贾尼诺，《自画像》，素描，查茨沃思庄园馆藏

乔万·弗朗西斯科·鲁斯蒂奇出生于佛罗伦萨的一个贵族家庭，是曾入选美第奇花园学校的艺术家之一，也是莱奥纳尔多·达·芬奇的好友。或许出于这些原因，瓦萨里对他笔下留情，把他涉猎巫术的行为仅仅解释成一个绅士的心血来潮，而不是艺术家的不务正业。他认为

……再没有比乔万·弗朗西斯科·鲁斯蒂奇更加有趣，更想入非非，更喜欢动物的人了。他驯服了一头豪猪，让它像狗一样地待在桌子底下，它的刺有时会扎到人腿，被扎的人只好立刻把腿缩回去。他养了一头鹰和一只能像人一样清楚说话的渡鸦。他也致力于巫术研究，我听闻他曾以此吓唬自己的仆人和助手，他就是这样无忧无虑地生活着。他修建了一座鱼塘，把许多大蛇，准确来说是草蛇养在里面，让它们无法逃脱。他最大的乐趣，尤其在夏天，就是站着观察这些蛇狂暴野蛮的胡闹嬉戏。[59]

88 17世纪，一个热那亚雕塑家因为热衷炼金术甚至付出了生命的代价。这个艺术家名叫多梅尼科·帕罗迪［Domenico Parodi］（1653—1703），尽管没有他的父亲菲利波［Filippo］（贝尼尼的学生）有名，但也曾享有一定声誉

……当时佩肯伯格元帅率领了一支英格兰舰队来到热那亚，他希望艺术家能为他雕刻一件大理石肖像，为此还不惜推迟了行程。多梅尼科的作品让海军元帅十分满意，除了约定的酬劳外，还额外赠送了他40达布隆［doubloon］［古西班牙的金币。——译注］，并热情邀请艺术家和他一起回英格兰。但帕罗迪因为一些稀奇古怪的想法拒绝了他的邀请。如果没有这些怪念头，他的艺术可能会更加精进，而且也不会那么悲惨地死去，马上我就要讲到这个故事。

多梅尼科是文学和科学的爱好者，倾其所有购买昂贵的书籍。他的私人图书馆馆藏丰富，拥有700多册罕见的藏书。他把大部分时间都花在了上面，分心也导致专业方面的缺失，但他却置若罔闻。一些介绍冶金术的书中有炼金谬方，他因为太过轻信，长期进行这些试验，最终也因此而丧命。有一天，他把自己关在房间做提取锑的试验，却不慎吸入有毒气体。当感觉不妙时，他立即冲了出去，但为时已晚，还是没能逃过这场事故，于三天后去世，享年50岁，那年是1703年。[60]

七 奇异的嗜好

除了上面提到的案例外，还有一些艺术家沉溺于如今所谓的嗜好，虽然没有像狂热追求秘术那般凶险，但下场也往往很不幸。这些无关艺术的行为引起了传记作家颇为复杂的感慨，对他们倾注在艺术之外的精力和能力感到钦佩又惋惜。“嗜好”［hobby］这个术语起源于19世纪的英格兰，意大利语中

没有这个词汇，最接近的可能是“*ghiribicco*”和“*pazzia*”——意为奇思和愚蠢，由此表明至少对意大利人而言，拥有嗜好的人多少显得有些古怪和可笑。专注工作的艺术家似乎鲜少需要这种发泄压抑情绪或需求的出口，但凯鲁比诺·阿尔贝蒂［Cherubino Alberti］（1542—1615）却是一个例外，至少就他的时代而言。作为一位颇受尊敬的画家和成功的雕塑家，他被晋升为教皇克莱芒八世［Clement VIII］的骑士，并在圣卢卡学院任教。此外，他还来自一个古老的艺术家族

> ……身边有妻儿相伴，生活富有，因为他继承了兄弟乔万·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂［Giovan Battista Alberti］（逝于1601年）的所有家产，享受着乔万的劳动成果，过着光鲜亮丽的幸福生活。然而，他却陷入了一种忧郁情绪，也许像他朋友认为的那样，因为他想要建造各种投石器，那是一种在火炮引入前的古代武器。这个任性的念头占据了他的所有时间，他做了那么多武器，快把整座房子都塞满了，并且还不时进行对比试验，尝试抛出各种重量。可笑的是，他努力运作的投石器其实早已过时，人们当时已经在使用威力惊人的长火枪和加农炮。他还希望所有朋友都来尝试一下，而他失去的时间本该可以用来更好地提升自己。[61]

89

巴廖内的话没有错。投石器是古典时期的大炮，而早在14世纪就已经开始使用的加农炮才是阿尔贝蒂的时代最有效的武器。因此，他那些不合时宜的实验显得尤为可笑。

阿尔贝蒂的传记作者乔万尼·巴廖内本人也是一个画家，显然他并不同情一个偏离正途的同行；相比之下，身为博学的修道院院长的巴尔迪努奇则要宽容许多，多才多艺的保罗·圭多蒂骑士［Cavaliere Paolo Guidotti］（1560—1629）引起的是他的好奇，而非怒火。遵循文艺复兴的优良传统，圭多蒂不仅是一个画家、雕塑家和建筑师，还涉猎数学、天文学、解剖学和法学，同时又是音乐爱好者和诗人。画家马泰奥·博塞利［Matteo Boselli］曾在

保罗·圭多蒂的学校待过很长一段时间，这个最值得信赖的人告诉巴尔迪努奇

> ……保罗曾以为他找到了飞行的办法。在动足脑筋并付出大量劳动后，他用鲸骨制作了一些覆着羽毛的翅膀，并在腋下装上弹簧以便拍打双翼，在飞翔过程中帮助抬升翅膀。在无数次试验后，他终于决定亲身测试，从高处跳了下来，在翅膀的帮助下，移动了约400米的距离。但我并不认为那是在飞，只能说比没有带上那些翅膀的下降速度稍稍缓慢一点而已。他一直坚持到双臂再也无法进行任何剧烈运动，然后直接掉落到屋顶，紧接着楼顶塌了，他从缝隙间穿了下去，发现自己躺在房间地板上。在坠楼过程中，他的大腿骨折，导致身体虚弱不堪。博塞利也证实了此事，他亲眼看到过这个装置的碎片。
>
> 圭多蒂对解剖学的好奇促使他养成晚上去墓地的习惯，只要一打听到最近有葬礼的消息，他就去挖开被埋的尸体，取走所需部分，带到斗兽场高处之类的僻静场所，然后进行解剖、描绘和研究。[62]

90 圭多蒂对飞行的兴趣让他在开拓者的历史上留下了印迹，尽管并不重要。这种开拓精神历史悠久，可以从古代一直回溯到神话时期。不过，莱奥纳尔多的重要实验已经证明羽翅并不适合飞行，所以这种实验注定要以失败告终。

17世纪最重要的德国画家之一，尼古拉斯·普鲁克［Nikolaus Prucker or Brucker］（1620—1694）也因个人嗜好而前程尽毁。

> 他花了太多时间在驯鸟上，尤其是教他的八哥说话，还有搭建表演喜剧和提线木偶的小舞台。在鲁特琴的伴奏下，他让这些木偶欢快地跳来跳去，表演一些轻快活泼的舞蹈。此外，他还发明了各种有用的绘画工具，如调色板、清漆等等，值得一提的是一个精妙罕见的木偶，每个肢体部分都能活动，就连最小的关节也不例外。[63]

普鲁克的赞助人，巴伐利亚的马克西米连皇帝喜欢这位艺术家，不仅把他送到意大利，还任命他为宫廷画家，附送了一座带有工作室的房子，甚至特许他在这所房屋里出售啤酒。然而，这种古老的民族饮品，“沉重的家庭负累”和过于玩物丧志使得普鲁克陷入赤贫境地。最后，他不得不靠贩卖鸡舍小木梯来勉强维持生计，他在家中制作这种木梯，然后再拿去街市售卖。

八 16世纪对古怪艺术家的批评

本章的多个案例之间联系比较松散，像皮耶罗・迪・科西莫和彭托尔莫这类人天性敏感不安，科佩是乖戾的隐士，加斯帕雷・切利奥在傲慢吹嘘和与世隔绝之间摇摆不定，而巴洛奇似乎是一个极端的忧郁症患者，受着疼痛和梦想的双重折磨，那封写于1573年的信清楚地反映出他的痛苦。另一方面，雷尼和皮纳诺西又是完全不同类型的艺术家：前者的迷信到了一种近乎盲目的程度，而后者的虚荣又着实令人难以捉摸；卡佩利诺和道受到洁癖的困扰，还有一些人付出了他们的专业地位、健康、幸福，乃至生命的代价，沉醉在当时的炼金术、巫术或个人追求的狂热中。

不过，这些五花八门的怪癖真的属于艺术家的天性吗？怪癖其实和生命本身一样，具备多样性和狂热性的特质，所以纵观整个历史以及各个时期的其他职业群体，我们都能从中发现它的身影。上文提到的艺术家是在大部分完全“正常的”（虽然无法明确证明）职业群体中多少有点神经质的个体，因此即使列举出更多的人名来，也不能代表这个行业的怪人比例相对偏高。那么，艺术家被视为一群特别古怪的人是否只是文艺复兴时期的一种文学创作呢？ 91

这种观点也许十分草率。迄今为止，关于艺术家群体在1500年前后的佛罗伦萨所具有的特殊地位已经进行了相当详尽的讨论，探索还在继续，但我们已经不可避免地得出一个结论：15世纪后期出现了具有鲜明个性特点的新

型艺术家，这些艺术家在工作时会交替出现孜孜不倦地创作和创造性停顿的两极现象，他们的心灵是痛苦自省的，他们气质具有忧郁倾向，而他们的社会行为是渴望隐居，以及无数的怪癖表现。如果这个分析是正确的话，那么就意味着像巴洛奇和科佩这样的艺术家也符合这种类型。

但我们也不必纠结于种种揣测，因为新型艺术家的现实情况早已被强烈的反作用力消解了。早在16世纪中叶，拥有缺点和怪癖的“不良”艺术家已经不再“时髦”，他们悄然融入社会和知识分子的精英队伍中。瓦萨里本人对一切放纵行为都深恶痛绝，他用最热情洋溢的措辞来赞美拉斐尔

> ……生性谦卑、善良，就像那些和蔼、温柔、知书达理又举止端庄的人一样，他的一言一行在任何场合下都让所有人感到亲切和友善。
>
> 当时大多数艺术家的性格确实有点疯狂和粗野，除了让他们脱离现实和行事古怪外，也令他们迷失在邪恶的黑暗阴影中，远离了让人不朽的美德之光。相形之下，拉斐尔显得如此明媚耀眼，他的身上融合了优雅、博学、美貌、谦虚、翩翩风度等最罕见的美德，足以饰垢掩疵。[64]

其实在这些话被写下之前，弗朗西斯科·德·霍兰达就已经做过如下陈述，为了彰显至上的权威性，他还将之归为米开朗琪罗的言论：

> 人们传播了成千上万个知名画家的恶毒谣言。他们被形容成奇怪、孤独又让人无法忍受，但事实上他们与其他人并没有什么不同。只有蠢人才相信他们性格孤僻，喜怒无常［*fantasticos e fantesiosos*］。[65]

92

而最富启发性的反对宣言来自乔万·巴蒂斯塔·阿曼尼尼［Giovan Battista Armenini］，他曾在1550至1556年间在罗马接受过绘画训练。1587年，他在《绘画的真正规则》［*Dei veri precetti della pittura*］中写道：

一种可怕的习惯已经在普通民众，甚至是受过教育的人中形成，他们似乎不假思索地认为最杰出的画家必须展现出一些丑陋邪恶的缺陷和任性古怪的脾性，这些都是由他深奥费解的想法引起的。最糟糕的是，许多无知的艺术家相信通过可怜的忧郁和怪癖，会让自己变得与众不同。

作为驳论，阿曼尼尼列举了古代和当下的那些伟大又博学的大师，参照他们的完美生活，继续说道：

毫无疑问，这才是让画家变得伟大、有名的正道，而不是依靠一时的兴起或怪异行为，诚如我们所提到的那些。因此，艺术家被建议最好远离疯狂、粗俗和放肆的恶习，不应该用混乱无序的行为方式或令人作呕的言语一心追求新奇。这是让人堕落的卑鄙行为，也不是门外汉在熟练技能过程中遇到困难时的掩护托词。很多优秀艺术家的例子表明一切恰恰是相反的。[66]

拥有过画家经历的米兰人乔万·保罗·洛马佐（1538—1600）同样在广为流传的论文中赞美了艺术和艺术家的尊严和理性。我们在《绘画的理想殿堂》[*Idea del tempio della pittura*]（1590年）中读到，艺术家必须能够

……给出一个合理解释，事实上，正是这点形成了画家的艺术权威性。此外，它（即这种方法）让他在行为举止间变得节制、亲切和谨慎；而且从哲学中也能习得，我们从明智的莱奥纳尔多，禁欲的米开朗琪罗，数学家曼泰尼亚 [Mantegna]，两位哲人拉斐尔和高登齐奥 [Gaudenzio Ferrari]，以及“大德鲁伊” [the great druid] 丢勒身上均可得到证实。与其说他们获得的赞扬和名望仅仅来自卓越的艺术，不如说慈爱、温柔的举止也是那些近身接触过他们的人喜爱和追捧的原因。这点在区分画家时似乎尤为重要，他们常常被无知民众不假思索地当作是反复无常、疯

疯癫癫之人，因为大多数画家看上去都很古怪，而且言语间经常受到体液的影响。不过，我现在不想去追究这到底是出于他们的本性，还是艺术中的固有困难所致，当他们在探索她的秘密和最困难的问题时，常常会沉浸其中，无法自拔。[67]

93 虽然我们已经揭示了这方面的大量证据，但还需要进行更加仔细的审视。首先，我们笃定曾经，并且现在依然还存在着行为明显不合常规的艺术家，他们曾让人们认为从事这个职业的人都是古怪的，并导致了一种普遍观念的诞生；反之，这种观念又促使那些想成为艺术家的人名副其实地做出相符的行为。但到了16世纪中晚期后，作家们开始否认艺术家的这种典型形象，并试图以温顺理性、有教养的哲人艺术家，一种拥有得天独厚的优雅和风度的全新形象取而代之。通过对拉斐尔的性格和行为描述，瓦萨里创造了这种形象的原型；从此以后，这种形象成为几代人的指路明灯，甚至就连米开朗琪罗也被设想成符合新理想的艺术家。

九 艺术家的高贵形象

早在瓦萨里的《名人传》第一版出现之前，威尼斯画家保罗·皮尼[Paolo Pini]就主张有才华和教养的艺术家应当遵循如下的行为规则：

画家最重要的应该是厌恶一切恶习，如人性中卑鄙、下流的贪婪，不当、不诚实的游戏，滋生无知与懒惰的放纵；适当地饮食是为了活着，但活着并不只是为了吃喝；除非受理性支配，不然应该回避性行为，因为它是削弱男子气概、侮辱头脑、导致忧郁并减短寿命的根源所在；远离卑鄙、无知和鲁莽之人，应该与那些能从他们身上学到知识、带来利益和荣誉的人交往。穿着要得体，仆人必不可缺，尽可能地做到舒适惬意。[68]

可以肯定的是，阿尔贝蒂颇有远见地预测到了艺术家的这种新形象，因为他在一个多世纪前就已经在《论绘画》中阐述了这种观点。阿尔贝蒂理想中的画家是一种精通所有学科的知识分子形象，但他并没有特别强调他们的品行；不过，从现在开始，最广义层面上的道德成为此时所关注的焦点。这种转变之所以被呼吁，是因为桀骜不驯的艺术家似乎展现出无耻堕落的个性；相比之下，拉斐尔的崇高艺术一定是来自一个高尚的灵魂。同时，一种源自新柏拉图哲学的观念也影响了文艺复兴时期的思想，人们相信人的身体映射出他的灵魂；所以，艺术家的作品也应该反映出他的灵魂。马尔西利奥·菲奇诺在《柏拉图神学》[*Theologia Platonica*]，这本被认为是文艺复兴哲学基石的书中早已明确表示：

> 艺术家的智慧和技巧在绘画和建筑作品中熠熠生辉。而且，我们似乎还可以从中看到他们的主观态度和形象；因为在这些作品中，思想表达并反映出他们本人，正如镜子会如实地映照出对面的人一样。[69]

94

根据这个理论，品行败坏的人是无法创作出高超的作品。科西莫·德·美第奇提出了一种与之密切相关的观点，并由波利提安记录下来：画家总是在描绘他自己 [*ogni dipintore dipigne sè*]。[70] 这句话直到18世纪还被艺术理论文献反复引用，如今又套上现代心理学的外衣，重新回到人们的视线中。

关于道德和作品之间密不可分的关系，我们不用列举太多例子来说明这个早已是老生常谈的观点，只需援引乔纳森·理查森 [Jonathan Richardson] 的文字即可，他的《论绘画理论》[*An Essay on the Theory of Painting*]（1715年）曾经开创了英格兰的先河：

> 想成为一名优秀画家，首先要成为一个优秀的人。
> 画家心中应该具备优雅和伟大，那应该是美好而高贵的形成。
> 画家应该是甜蜜快乐之人，伟大和美好的理念才有可能到来。[71]

即使在现代概念出现之后，最伟大的天才还是被认为首先要具备典雅、和谐和崇高的品质，而天才和疯狂之间的密切联系直到19世纪才被加以强调。1719年，阿贝·迪·博斯［Abbé Du Bos］在撰写《关于诗歌和绘画的批评思考》［*Reflexions Critiques Sur La Poésie Et Sur La Peinture*］时，花了大量篇幅专门讨论这个主题，从如下几点进行详述：

> 天才几乎总是与高贵相伴［*Le génie est presque toujours accompagné de hauteur*］……我指的是心灵和头脑的高贵。
>
> 活泼而细腻的情感，与天才密不可分。
>
> 气质冷漠、生性懒惰之人绝不可能是一个天才。
>
> 天才的艺术家比普通人拥有更细腻的情感。[72]

作家们受到高贵艺术家这个观念的影响，自然也有将英雄人物的生活和性格理想化的倾向。查尔斯·佩罗［Charles Perrault］对同代画家皮埃尔·米尼亚尔［Pierre Mignard］（1612—1695）的人物描写就是这种态度的有力佐证之一。这篇文章最初载于佩罗的《名人传》［*Hommes illustres*］（1696年），之后经过删减，作为罗歇·德·皮勒的《画家传记精选》［*Abrégé de la vie des peintres*］第二版的附录而广为人知：

> 优秀的个人品质并不仅仅局限于专业才能，机智、友善和迷人的举止也会让他收获许多忠心耿耿的朋友；他的友谊是忠诚、友爱和坚固的；公正和诚实是他的本性；最后，正人君子在与他谈话时会有如沐春风之感，一如鉴赏家从他的绘画中所获得的愉悦感。[73]

95

不过，我们在后文中也会看到，米尼亚尔的性格中具有截然不同的一面。[74]

当然，观点的如此一致也有社会学方面的重要原因。作为专业机构的院

校在16世纪中叶的意大利出现，并持续发展了200多年后，艺术家已经完全将自己代入绅士的角色，而公众也附和这个想法，我们会在其他章节对这种艺术家类型的兴衰变迁进行专门讨论。可以说，得体成为当时的风尚之举，也是那个时代的艺术家传记鲜少揭露不良行为的原因之一。然而，即使某些有抱负的艺术家真的举措有适，表现得体，也不意味着他们就是更好的人。

在回顾学院艺术家的地位后，我们现在可以更全面地了解艺术家在此之前所处的困境。和中世纪的艺术家一样，学院艺术家也受益于专业组织，他们的全部生活都围绕着这个中心。相比之下，文艺复兴的艺术家脱离了旧体系，又尚未迎来新的社会结构，因此不得不选择独立谋生。然而，一切又回到了原点。就像文艺复兴艺术家为摆脱行会负累，为获得自由而战，浪漫主义的艺术家也再次上演了挣脱学院束缚、力争自由的一幕。文艺复兴艺术家的个人主义终结了中世纪晚期工匠受庇护的状态，热情、天真、自发、情感、自由创作、直觉、整体视觉等浪漫主义的新词汇同样也颠覆了学院艺术家的主要原则。凌驾于他人之上的幽灵艺术家出现了，他们与世隔绝，思想和行为一概只遵从自身的天赋。波希米亚艺术家的形象之所以成形，促成的原因不仅在于艺术家自身的思想和行为，也和社会对这些边缘圈子的反应有关。于是，曾经困扰过文艺复兴佛罗伦萨艺术圈的个性问题在18世纪末至19世纪初再次出现。从波希米亚艺术家在1500年左右的雏形期到后来的波希米亚风格时代之间相隔的数个世纪中，我们有充分理由相信担任主角的是那些中规中矩的绅士艺术家们。

在我们努力厘清概念的历史变迁过程中，有时难免会存在将历史碎片化的危险。当然，反常的艺术家类型一直存在，我们甚至可以清楚地知道它们兴盛的中心区域，也能找到机会去观察这种类型的多面性，尤其是在17世纪。但正如上文所述，和绅士艺术家根深蒂固的地位相比，雏形时期的波希米亚艺术家完全沦为了边翼。尽管有卡拉瓦乔、博罗米尼这些人的存在，但只有贝尼尼、鲁本斯、勒布伦［Lebrun］和雷诺兹才被认为是17、18世纪艺术家的理想形象——多才多艺、不矫揉造作、受过良好教育、充满魅力又善于处世。

96

十 完美的绅士鲁本斯

就像伟大的孤独者米开朗琪罗是16世纪的代表一样，作为最圆融体面的艺术家，鲁本斯当之无愧地成了17世纪的典范。因此作为本章的最后部分，我们选择对他的个性进行探讨，似乎也是顺理成章之事。

人们很难再找到一位艺术家像鲁本斯那样，能将伟大的绘画天才和职业政客的技能结合得如此完美；他是一个相当有造诣的语言学家和热爱阅读的人，不管对艺术家、学者，还是国王都一视同仁；不仅拥有得天独厚的沉着自信和英俊相貌，就连两段婚姻也都异常和谐。他的意大利传记作者贝洛里描述了他的亲切、谨慎、学识、口才、敏捷的思维、宽广的文化视野和包罗万象的智慧。他也是深受桑德拉特喜爱的艺术家，这位熟悉他的德国作家曾如此描写道：

> ……由于他令人愉快的谈话、掌握的语言知识，以及绅士的风度，因而受到了普遍的高度评价。
>
> 他在工作中敬业勤劳，对每个人都礼貌友善，让周围的人如沐春风，因此广受欢迎。
>
> 我欣然愿意服侍他，作为一个艺术家，他会通过交谈、忠告和讨论向我提供极好的专业意见，一如他的作品让我受益匪浅。
>
> 我发现他不仅是一个优秀的艺术家，同样也具备了诸多美德。[75]

鲁本斯似乎格外受到上天恩宠，从留存下来的大量书信来看，他简直可以说是一个熠熠生辉之人。在写给好友佩雷斯克［Peiresc］的信中，他提到了自己最近的婚姻，新婚妻子是一个比他小37岁的商人女儿，年仅16岁的海伦·芙尔曼［Hélène Fourment］：

> 我决心再次结婚，因为我还没有想过独身禁欲的生活，我认为如

果我们把自制摆在首要位置，那么就可以心存感恩地享受合法的快乐[*fruimur licita voluptate cum gratiarum actione*]。我娶了一个尽管来自中产阶级家庭，但率真单纯的年轻妻子。虽然每个人都试图说服我去缔结宫廷婚姻，但我惧怕傲慢，那是贵族的内在缺陷，尤其就女性而言[*commune illud nobilitatis malum superbiam praesertim in illo sexu*]（见塞勒斯特[Sallust]，《朱古达》[*Jugurtha*]，第68页），这就是为什么我选择了一个看见我手执画笔，却不会脸红的姑娘。说实话，要我用无价的自由换取一个老女人的拥抱实在是太难了。[76]

97

只有一个思想稳健、充满自信，没有丝毫攀龙附凤念头的人才能如此清晰冷静地陈述行为下潜在的动机。鲁本斯从未因艺术家职业在某些宫廷贵族圈受到的社会耻辱而感到痛苦，他的书信中也没有任何迹象表露出他曾因敌人或批评而引发怨恨，但是也有人相信他是"一个野心勃勃，只想要获得关注，趋炎附势的贪婪小人"[77]。

巨大的成功和财富使他充满自信，却又不恃才傲物。在谈到作为一个艺术家时，他以自信而非夸耀的态度说道：

我承认出于自然本能，比起精致小画，我更适合执行大型创作。每个人都要依据自己的天赋，我的才能是无论委托任务的尺寸有多大，或主题有多么多样，我从不会感到畏惧。[78]

而当描述自己身为政治家时，他也同样自信地说道："我向你保证，我在处理公共事务时是这个世界上最冷静的人，除非我的财产或我个人被牵涉其中。我的意思是[*ceteris paribus*]（在其他情况不变的条件下）我把整个世界视作我的故乡，相信无论身在何处，都会受到欢迎。"[79]

鲁本斯是那种头脑永远不会闲下来的罕见之人，这类人的注意力如此集中，以至于即使带着一些作秀性质，但仍让人留下了难忘的印象。1621年，

一个途经安特卫普的丹麦人奥托·斯珀林［Otto Sperling］在参观了他的工作室后，写下了这段经历：

> 我们拜访了赫赫有名的杰出画家鲁本斯，他当时正在工作。尽管忙于作画，他还一边让人念塔西佗［Tacitus］给他听，（与此同时）一边口述信件。我们沉默着，唯恐打扰到他，但他与我们说话时并没有停下手中的工作。一切照旧，书继续念，信接着写，同时还要回答我们的问题，这一切仿佛是在向我们证明他的非凡能力。[80]

不管这段描述是否完全属实，但读者眼前确实会立刻浮现出一幅画家轻松从容、多才多艺的生动景象，而这些天赋的拥有者正是这位伟大的绅士艺术家。

第五章

天才，疯狂和忧郁

一　天才和疯子

但凡涉及艺术家天性和个性方面的复杂问题，人们几乎很少会持续探究下去，相比而言，天才与疯狂之间的联系却得到了更多关注。始于希腊的讨论虽然已经过去了将近2 500年，但这个问题却从未失去它特殊的吸引力和迫切性。诚然，中世纪一直都在保持缄默，尤其是涉及艺术家的时候。不过，人们从中世纪后期开始逐渐相信艺术家的才能和天赋依赖于一种不稳定的个性，而且这种想法一旦扎根后，就再也没被世人遗忘过。

柏拉图区分了病理性和创造性的疯癫，正是后者引发了预言家和诗人的疯狂；之后的希腊化时代更是有了突破性的进展，艺术家获得认可，进入天赋灵感的创作者队伍（参见第5页）。文艺复兴重拾了希腊化时代对柏拉图*furores*［狂热］理论的解释，不过“*divino artista*”［天赋艺术家］在文艺复兴时期的概念其实来自两种根源。除了柏拉图关于诗的狂热理论外，它也受到中世纪观念的影响，当时的人们将上帝看作艺术家，因为他是宇宙的缔造者。早在1436年，阿尔贝蒂在《论绘画》中就建议艺术家将自己当作*alter deus*［另一个上帝］[1]，他想到的也许就是中世纪的“*deus artifex*”［上帝艺术家］。不

管阿尔贝蒂的观点究竟出自何处，他都明确地提出艺术家应该从“普通”人中区分出来。

佛罗伦萨的伟大哲学家，柏拉图《对话录》的注解者马尔西利奥·菲奇诺为柏拉图思想的传播铺平了道路。在一封1457年寄给朋友佩莱格里诺·阿利［Pellegrino Agli］的信中，菲奇诺总结了他对灵感的想法。我们尝试从这篇冗长的陈述中摘录和意译了一小段文字：通过感官尽可能理解神圣之美与和谐的灵魂沉醉在神性迷狂中。柏拉图称上天之爱是无法言说的渴求，正是这种渴求驱使我们认识神圣之美。之后，当见到美丽的身体时，强烈的渴望又会被唤醒，于是那些被赋予灵感的人陷入一种神性疯狂的状态。[2]

99 自此之后，真正的艺术家在被赋予灵感的疯狂状态下进行创作，这种观点开始被大量讨论，并被逐步接受。我们无须对柏拉图狂热理论的深远影响做进一步探讨[3]，而是应该将视线转移到另一个传统观念，那就是天才和真正的疯狂只有一线之隔。“*nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit*”——“天才无不有点疯狂”[4]，塞内加经常被援引的一句箴言似乎就在表达这种观点。但是，如果联系这句话的后文来看，他指的其实是柏拉图的神性灵感之火，而非疯癫。然而，这段话从17世纪开始屡屡被断章取义地援引后，却让人联想到了另一层完全不同的含义。例如，屈莱顿［Dryden］的诗曰：

> 伟大的智慧一定与疯狂结盟，
> 两者相隔如纸薄。

就连叔本华的那句“天才比一般人更接近疯狂”同样也在重复这种曲解。

19世纪的临床诊断进一步肯定了人们之前对天才和疯狂之间的假设联系。早在19世纪初，拉马丁［Lamartine］已经谈到了“这种被称作天才的疾病”［*cette maladie qu'on appelle génie*］；到了世纪末，这种疾病观念已经深入人心、牢不可破，以至于一本流行杂志公然宣称“有充足的证据证明

天才是一种特殊病症”[5]。与此同时，一群专业的心理学家，以法国人莫罗[Moreau]（1804—1884）、意大利人隆布罗索（1836—1909）和德国人莫比斯[Moebius]（1853—1907）为代表，致力于在精神错乱和艺术活动之间建立联系。[6] 他们的研究结果对20世纪的精神病学家产生了重大影响。20世纪初，库尔邦[Courbon]继续声称，“狂妄自大……在艺术家中很常见”[7]；朗格-艾希鲍姆[Lange-Eichbaum]总结道，“大多数天才的精神都不太正常……很多人也患有神经过敏”[8]，他的《天才，疯狂和名望》[*Genius, Insanity and Fame*]，一本百科全书式的著作受到了过度追捧。尽管术语有所改变，但武断的精神分析学也没有脱离这套基本模式。于是我们被告之，艺术家容易产生俄狄浦斯和犯罪情结、自恋和“双性恋”[9]的倾向，或成为“超我、挫折和心理创伤”[10]的受害者。

精神病学的观点征服了大众，就连作家也受到了影响。普鲁斯特[Proust]坚信“世间一切的伟大都来源于神经病患者。他们独自创建了宗教，创造出我们的杰作”[11]；莱昂内尔·特里林[Lionel Trilling]将精神疾病与艺术天才之间的假设联系视为“我们文化特有的观念之一”[12]。

被赋予艺术才能的人要付出情绪失衡的代价，尽管这种观点获得了多数赞同，但只要能找到反对的声音，我们还是可以证明这其实是一个谬论。根据瓦萨里对拉斐尔的描述，天才也可以在品德和智力上达到极致的完美和平衡。这种天才形象在19世纪得到了热烈倡扬，查尔斯·兰姆[Charles Lamb]在散文《真正天才的理智》[*The Sanity of True Genius*]中否认了天才与疯狂之间的联系： 100

> 伟大的智慧（比如天才）必然精神失常，这种观点一直都让人深信不疑。但实际情况恰恰相反，我们会发现最伟大的作家是精神最健全的人。莎士比亚难道会是一个疯子吗？这种念头连想一下都觉得荒唐。凡是大才大智者，我这里主要指的是诗才，所有的官能都达到令人惊叹的平衡。而疯狂却是因为某种官能的过分紧张或滥用所致。[13]

支持兰姆的队伍中甚至还出现了医学界人士。20世纪初的心理学家C. 佩尔曼［C. Pelman］就坚信：

> ……那些并未表现出一丝疯狂并取得更大成就的天才在数量上远远超过那些疯狂的天才。我可以确定无疑地说，没有一个伟大天才患有精神疾病；如果真的发疯的话，创造力会被削弱（如柯勒律治［Coleridge］，昆西［Quincey］等人）。[14]

显而易见，佩尔曼极力反对隆布罗索和他的学派。

现代精神病学者中不少人都赞同佩尔曼的观点。"精神病本身并不生产创作……只有人类的精神才有创造性，而不是他们的精神疾病。"[15] 在结合精神病学和统计学的研究后，他们得出了以上这个结论。[16] 精神分析师D. 施奈德［D. Schneider］在众多的精神分析学者中独树一帜，他写道：

> 才子和才女的一生总是充满了抑郁不平、心灰意懒、郁郁寡欢、急躁易怒和焦虑不安，这些和创作阶段交替发生……已经被认为是天才的本性；当然，它们并非属于艺术家特有的，棒球运动员、卡车司机，以及社会各个阶层的群体中都存在着这些失调的情绪。[17]

虽然我们在前两章中也做过类似的观察研究[18]，但是当历史和心理学的证据摆放在一起时，我们注意到一个问题："疯狂艺术家"的观念是历史事实，若将之视为谬论不予理会的话，其实就否定了一种意义深远的通用符号的存在。我们如果只依赖于心理学的方法，是无法认识到这个问题的。

101 而两个心理学家得出了一个虎头蛇尾，甚至比施奈德更加激进的结论，他们认为：

> ……画家或作家并不是独一无二的，所以无须过多地去了解他们的

个性，菜贩、银行家或街上任何一个路人在象征性地处理精神力量时，都有着自己独特的方式，不管他们面对的是金钱（天赐之物）、权力、绘画，还是政治。[19]

平心而论，这种真正的大众心理学无疑消弭了价值判断，将艺术家和普通人再一次重新排列（一如中世纪时的做法），而且还抹去了过去五个世纪以来常常和创新精神联系在一起的性格特征。

在对这些天才和疯狂的相关评论进行总结时，语义方面的问题也必须被列入考虑的范畴。现代心理学家通常会相当精确地使用术语，但“疯狂”这个词在19世纪以前有很多语义上的细微差别，包括今天仍然如此。我们知道意大利语中与之对应的“*pazzia*”一词也具有愚蠢、奇怪和古怪的意思。当阿曼尼尼恳求艺术家远离“疯狂之罪”[20]时，他采用的并非这个术语严谨的含义，因为神经错乱的人显然无法听从他的忠告；米开朗琪罗说他像个“*pazzo*”时，也并不是指自己真的是一个精神病患者。在19世纪以前，很少有作家会把精神病看作是天才如影随形的同伴。最后，*vox populi*［舆论］提到的“疯狂艺术家”口号也不仅仅指的是精神或情绪上的不稳定。正如威廉·菲利普斯［William Phillips］所言，这个观念暗示了“人们想象中创作者的样子：富有灵感的、反抗的、专注的、痴迷的、疏离的，以及神经过敏的”[21]。这种“疯狂艺术家”形象出现在文艺复兴时期，当时的艺术家正在努力争取一种特殊的社会地位，并且最终这种形象在大众心中落地生根，不过其中的成因错综复杂，并不只是单纯地相信天才患有精神病而已。

总而言之，“疯狂艺术家”的问题就历史背景而言具有三种本质不同的疯狂形式：第一种，柏拉图的狂热，即热情与灵感的神性迷狂；第二种，精神错乱或各种心理失常；第三种，提及古怪行为时的含糊言辞。我们在这里要研究的并不是天才和疯狂的相关理论问题，而是关注过去的作家和公众究竟如何观察和描写艺术家的性格和行为。因此，这三种分类尚不足以成为参

102 照的标准。在现代医学取得革命性进展以前，人们对性格的解释依据来源于古老的体液学说。为了更加充分地理解从文艺复兴时期就开始流行的“疯狂艺术家”形象，我们有必要熟悉一下这个学说。

二 忧郁气质

古希腊人率先将各种源于四体液的人类心智进行了归类，他们认为人体是由血液、黏液、黄胆汁和黑胆汁这四种体液或流体组成，健康有赖于这些物质的平衡，当其中任何一种过剩时，疾病就会产生。公元前5世纪最伟大的医生希波克拉底［Hippocrates］根据这种观点建立了一套医学理论。公元2世纪的医生盖伦［Galen］留下了大量著作，其中完整地记录了古希腊的医学思想，也使“体液病理学”［humoral pathology］[22] 在中世纪和文艺复兴时期得以延续下去。而当体液和心理学联系起来后，它们就成了决定人类气质的关键因素：如果血液占据优势的话，会被认为是乐观型；黏液形成冷淡迟钝型；黄胆汁是易怒暴躁型；黑胆汁则是忧郁型。自此，与生理特征相联系的气质同智力及职业倾向的距离只剩下一步之遥。第一个在黑胆汁和艺术、科学领域的杰出才能之间建立起密切联系的人是亚里士多德。[23]“所有在哲学、政治、诗歌和艺术上表现出类拔萃的人”在他看来“显然都是忧郁的”，正是这种观点导致天才和忧郁之间产生联系，成为一种信念。不过，这种人的忧郁是一件危险的礼物，因为一旦黑胆汁没有得到适当调和，就有可能引起沮丧、癫痫、麻痹、嗜睡，以及今天所谓的焦虑综合征。总之，虽然 *homo melancholicus*［忧郁之人］能攀登至高无上的顶峰，但也容易付出精神疾病方面的代价。长久以来，忧郁气质一直保留着亚里士多德定义中的矛盾性。不过，我们必须要强调的是对亚里士多德和受他影响的人而言，忧郁并不只是导致天才或疯狂，勤劳或懒散，成就或荒废的简单原因；他同样也意识到两极之间的很多中间阶段，这点对我们来说至关重要。

尽管亚里士多德的忧郁观没有被完全遗忘，但中世纪更多的还是将忧郁

视作一种身体功能的紊乱[24]，并因为接近懈怠［*acedia*］之罪遭到教会的谴责。直到15世纪末，亚里士多德的观点才又重新得到了充分认可。菲奇诺在《生命三书》［*De vita triplici*］（1482—1489）中表示忧郁是一种神圣的天赋，忧郁之人拥有一种矛盾的气质，他们诞生在土星这颗同样矛盾的行星之下。作为柏拉图的热情追随者，菲奇诺融合了亚里士多德和柏拉图的观点后，得出一个圆满的结论，他主张伟大人物的忧郁只是柏拉图的神性迷狂的一种转喻。[25] 他的结论在文艺复兴时期被广为接受，人们相信只有忧郁之人才有资格拥有柏拉图的创作热情。

为了能够更加充分地理解传统气质学说独特的影响力，我们还应该将它和占星术结合起来一起讨论，后者从12世纪开始产生了越来越重要的影响。为了证明占星术的“科学”基础，文艺复兴的学者找到了古罗马晚期的天文学和占星术论著，借此证明行星和地球上的一切生命体之间都具有因果联系。菲奇诺本人在《生命三书》的第三卷中也思考了整个医学领域和占星学之间的关系。一个人的气质由他的行星决定：出生在木星下的人是乐观型，出生在火星下的人是暴躁型，而土星决定了忧郁气质。从出生那一刻开始，土星的合点就已经决定了*melancholicus*［忧郁质人］要么聪慧过人，成就一番旷世伟业；要么身患疾病，往往被指责为懒惰愚笨。作为一种确立个人气质的方法，星象的重要性毋庸置疑。占星决定论的信仰孕育了一种宏观宇宙—微观宇宙的和谐观念，从而将实证科学取得的胜利一扫而空。不过，当启蒙运动觉醒后，世界重新陷入混乱之中。

行星决定的不仅是体液，还包括职业兴趣和才能。每颗行星对职业的影响范畴都是古老信念经过漫长复杂的传播最终导致的结果，因此我们无法深究这段充分体现人类想象力和环形思维的奇妙历史。言简意赅地来说，从公元前5世纪到前3世纪，当古希腊人“神化”天空时，他们为行星和星座赋予了希腊诸神的特质。[26] 这些属性相同的特质之后又被认为决定了地球上人类的命运。从此，红铜色的行星被赋予了战神火星［Mars］之名，战争、掠夺、强奸和不幸被划入他的领域，出生于火星之下的人注定要成为士兵和杀手。



图19 所谓的《家书师匠》，“水星的孩子们”，羊皮纸上素描，约1480年，沃尔夫埃格版画室

104

快速移动的行星被称作水星，以脚步轻快的信使墨丘利［Mercury］命名，也就是希腊神话中的赫尔墨斯［Hermes］，他被尊为贸易之神，同时还是科学、音乐和艺术的发明者；他的“孩子”勤勉又专注于学习，会成为钟表匠、管风琴工匠、雕塑师和画家（图19）。根据占星术的传统，艺术家本来应该出生在水星之下。

那么，他们又是如何与凶险、阴沉、与世隔绝的土星产生了联系呢？从水星到土星，“守护者”的转移出现在文艺复兴时期，而且理由相当充分。因为亚里士多德的观点被菲奇诺重新进行了定义，所以天才被认为具有忧郁而非活泼开朗的气质，土星必然就成了他们的行星。菲奇诺在书中特指的对象是学者和作家。然而，自认与文人享有平等，甚至超越他们地位的文艺复兴艺术家们当然不会忘记争取土星的出生权，这份高贵创造者的特权（图1）。

菲奇诺的努力点燃了导火索，一个解决才能问题的新方法诞生了。从此以后，即使是天资中庸的人也能被划入土星名下；反之，如果不具备忧郁气质，即使在智力或艺术上达到杰出的成就也很难获得认可。于是，一波“忧郁行为”的风潮在16世纪横扫整个欧洲。[27] 敏感、情绪化、孤僻或古怪之类与忧郁相关的气质特点受到了提倡，炫耀它们会获得某种虚荣的价值；[28] 直到后来浪漫主义的厌世［*Weltschmerz*］，以及我们“愤怒青年”［Angry Young Men］［20世纪50年代专门抨击社会不公的英国年轻作家团体。——译注］的



图20　丢勒，《忧郁》，1514年，版画



图21　拉斐尔，《雅典学院》的细部，1509—1511年，梵蒂冈拉斐尔画室

苦痛才能与之相提并论。所以，瓦萨里在《名人传》中会反复提及忧郁主题，也是可以理解的。就连“因为天生的忧郁和孤独减短了寿命”[29]的帕利·斯皮内利［Parri Spinelli］（逝于1452年），“一个忧郁孤独之人，经常陷入冥想”[30]的洛伦佐·维基耶特［Lorenzo Vecchietta］（1412—1480）之流的艺术家也都加入到了忧郁者的队伍。至于伟大的艺术大师，他们的忧郁更是众望所归。梅兰希通［Melanchthon］告诉我们丢勒是忧郁者[31]，艺术家本人也留下了一幅有关忧郁的版画（图20），画中那个阴郁的形象正是艺术家深切动人的自我揭示。[32]拉斐尔在生前就被描述为“像所有具有特殊才能的人一样易于忧郁”[33]。在《雅典学院》（图21）中，他对米开朗琪罗进行了个人的诠释，让后者以一种传统的忧郁姿势沉浸于孤独的思考中。[34]有人坚信文艺复兴艺术家展现出来的个性特征符合当时关于创造才能的流行观念，而且传记作者或同代人在理解艺术家性格时，也会有意无意地曲解成他们期望的样子。人们则不得不变得小心翼翼，不轻易相信字面上的意思，或在建立心理学理论时，

放弃将它们作为历史事实来援引。

我们现在可以更好地解释米开朗琪罗的“疯狂”和“忧郁”。[35] 米开朗琪罗的确使用了“*pazzia*”一词来描述头脑的状态，但基本上指的是他不屈不挠的个人意志，而非柏拉图的“疯狂”。不过以他对柏拉图狂热理念的熟悉程度，如果坚持认定他近乎自恋般强调“*pazzia*”时完全不受其影响，这种假设也着实难以令人信服。我们之前提到过文艺复兴的艺术家会让自己符合天赋灵感的发狂症状，因为这种做法会让他们的艺术焕彩生辉，而那本是柏拉图赋予诗歌的光环。而将柏拉图的“疯狂”和亚里士多德的“忧郁”结合起来是菲奇诺提出的设想，米开朗琪罗使用这些术语也持有同样的想法。我们相信在许多文艺复兴艺术家的心中，这种结合对他们的创造力至关重要。

105

后来担任罗马圣卢卡学院院长的罗马诺·阿尔贝蒂［Romano Alberti］在1585年曾写过一篇论文，整理编撰了艺术家自认为属于忧郁群体的相关言论。他反对柏拉图蔑视艺术仅仅是对自然的模仿，巧妙地解释道：

> ……画家变得忧郁，因为他们为了模仿必须将图像牢牢记在脑海中，以便之后可以如实地描绘出来。这不是偶尔为之的事，而是一种习惯，已经成了他们的毕生使命。他们以这种方式保持头脑专注，与现实隔离的结果就是变得忧郁，即亚里士多德所说的那种预示着聪慧和才能的忧郁，诚如他主张的那样，几乎所有睿智的天才都是忧郁的。[36]

蒂莫西·布莱特［Timothy Bright］在同一时期所写的《论忧郁》［*On Melancholy*］中对已经被普遍接受的忧郁症描述进行了概括总结。我们被告之，他是

> ……寒冷和干燥的，黝黑的肤色，喜欢坚硬的物质，身体瘦弱稀松……无论想象力是否遭受损毁，记忆却仍然相当完好；固执己见，很

难改变已经做好的决定；遇事思前虑后，考虑再三；性情多疑，为人谨慎，在学业上会比较费劲；容易做恐怖可怕的噩梦；多愁善感，很少生气但会延续很长时间，不容易和解；猜忌嫉恨，容易引发最糟糕的一面，无法抑制住怒火。从大脑和心脏两处唤起孤独、哀伤、悲痛……叹息、啜泣、恸哭、面容耷拉、脸红腼腆；步伐迟缓、沉默寡言、粗心大意、逃避亮光和人群，更喜欢孤独和黑暗。[37]

正如这两段引文所示，传统的气质学说为艺术家的才能以及古怪乖张的行为提供了令人满意的解释。从布莱特的文字来看，我们之前讨论过的很多例子显然都表露出了忧郁性情的特征。

不过，即使在忧郁盛行的顶峰时期，质疑者们仍然提出了他们的疑问，而且这些疑问最终废除并取代了文艺复兴的忧郁观念。首先在面对精神问题时，意识到认知局限性的人越来越多。早在1538年，胡安·路易斯·比韦斯就已经表达过这种观点："再也没有比人类智力更加深奥、晦涩和未知的，属于这个范畴的事至少到现在为止，都没有找到合适的词语来表达和说明。"[38]

106

至于让人困惑的忧郁气质，学者们探讨的热烈程度就如同今天的精神分析一样。"巴别塔，"罗伯特·伯顿［Robert Burton］（1576/1577—1640）说，"从未产生像忧郁症状那么混乱的语言困惑。"其次，一直质疑忧郁的教会采取了比反宗教改革时期更严厉的态度。神秘主义者圣特雷莎［St. Teresa］思路清晰地裁定说："这种气质有各种类型……我确信是撒旦控制某些人身上的忧郁，借此来吸引他们的注意力。"效仿亚里士多德的分类，她区分了"病态忧郁"和"只是心烦意乱的忧郁"，后者在她看来是一种"如今越来越普遍的"失调，"理由是所有的任性和放纵现在都被称作忧郁"。[39] 教会注意到独立思考的人选择了新的生活方式，而他们显然不赞同这种流行风潮。

最后也是最重要的一点，对忧郁的批评之声越来越多，很多作者尤其关心如何避免黑胆汁带来的负面影响。菲奇诺在《生命三书》中提供了包括饮食养生在内的具体建议[40]，尤其推荐了音乐治疗[41]，这种疗法因大卫为扫

罗［Saul］弹奏竖琴的故事，早已变得家喻户晓："扫罗便舒畅爽快，恶魔离了他。"（《撒母耳记·上·十六》［I *Samuel* 16］:23）[42] 大约在16世纪中叶时，威尼斯画家保罗·皮尼在他的《绘画对话录》［*Dialogue on Painting*］[43] 中将忧郁视为不幸，而非赐福。书中有一段虚构的对话，佛罗伦萨画家法比奥［Fabio］在自我介绍时，声称自己是一个严重的忧郁患者（皮尼对这股时髦潮流仅仅是嘴上说说而已）。[44] 通过法比奥之口，皮尼相信"行星把它们的自然属性转移到了我们身上"[45]；另一方面，他推荐游戏、运动和宴乐，因为有助于"整理消化，消除忧郁，以及*purifica la virtù dell'uomo*"，最后一句话应该理解为增强艺术表现性的意思。[46] 年轻一辈的反忧郁态度和我们之前讨论过的艺术家新的温顺形象是并肩发生的。[47] 而忧郁艺术家和"雏形的波希米亚人"［proto-Bohemians］在17世纪中一同没落了。当时的艺术大师，诸如贝尼尼、鲁本斯、伦勃朗和委拉斯克斯既没被描述成忧郁的样子，也无任何遭受折磨的痕迹。直到浪漫主义时代来临，像卡斯帕·大卫·弗里德里希［Caspar David Friedrich］[48] 这样的艺术家才再度出现，作为精神和情感的宣泄状态，忧郁又一次回到人们的视野中。

107 我们还注意到几件有趣的事情，蒂莫西·布莱特在1586年发表的论文中突然不再同情黑胆汁。"内在感觉，"他写道，"我认为异想天开是精神的最大浪费。"身为牛津基督堂的教师，博学多才的罗伯特·伯顿在1621年出版的《忧郁的剖析》［*Anatomy of Melancholy*］中不但没有抱以同情之心，反而猛烈地嘲笑攻击那些"傲慢的批评家、二流作家、注释者、好奇的古董收藏家，以及我们剩下的艺术家和哲学家"，他认为这些人"像塞内加这类疯子才会去推崇他们"。[49]

这部厚重巨著并不只是一本收录各种素材的编选集，伯顿对忧郁的原因、症状和治疗方法进行的探讨反映出那个时代对变态心理学研究日益增长的兴趣。[50] 这本书在当时获得了巨大反响，仅在作者生前就发行过五个版本。然而尽管如此，这种与亚里士多德和盖伦相关的心理病理学终究还是日渐没落。伯顿很快被遗忘在历史角落，直到19世纪才被人重新想起来。[51] 17世纪

的兴趣一方面转移到了实证探究，另一方面转向了对情绪［*affetti*］的研究，笛卡儿［Descartes］在1649年出版的《论灵魂的激情》［*Les Passions de l'âme*］就是这方面的经典著作。1697年，G. E. 斯塔尔［G. E. Stahl］在他的《气质学说》［*Lehre von den Temperamenten*］中将体液病理学拉下了王位。1713年，贝尔纳迪诺·拉马齐尼［Bernardino Ramazzini］首次谈到了职业病的问题，他在《艺术家的疾病》［*De morbis artificum*］中将画家“间歇性发作的忧郁”归咎于“他们使用的颜料有毒”。

老一辈的传记作家别无选择，在为艺术家立传时，只能把古老的气质学说当作既定事实来接受。因为没有其他参考，他们中多数人在17世纪，乃至18世纪还在继续沿用这些早已确立的术语。通过将艺术家归为忧郁者的做法，他们含蓄地接受了菲奇诺的观点，就是在亚里士多德的哲学基础上，把忧郁看作是喜好沉思的创造者气质。不过，他们也意识到“积极的”和“消极的”忧郁之间的脆弱边界，或许还注意到了与假想标准有所偏差的各种症状，尽管他们没有擘两分星地表达清楚，没有参照亚里士多德的观点将“积极的”忧郁气质和临床忧郁症区分开来。不过，当一份真实的病理报告和传统的忧郁主题摆放在一起时，两者之间的差异往往还是可以辨别出来的。我们恰好收集了一些被认为是“病态的”忧郁症患者的案例，不仅内容完整，而且资料来源相当可靠。

为了进一步深入调查，我们单独挑选了几个例子进行个案分析，通过它们展现出来的一些细节，不仅可以观察到用于评估精神失调的标准，而且还能发现疾病和生产力之间究竟如何产生联系。需要特别说明的是，只有最后一例是特殊情况，因为一直活跃到18世纪末的梅塞施密特从未被暗示或明确描述成一个忧郁症患者。 108

在开始讨论案例之前，我们必须要指出的一点是即使忽略精确性，精神失调的艺术家数量也无法根据其他职业的比例进行估算。而且，我们关注的是那些虽然得病，但创造力并未遭到永久性损害的人。像约翰·罗伯特·科

森斯［John Robert Cozens］这样伟大的艺术家在1794年精神失常后，因为无法医治，创作也随之停止。这类不幸的例子在历史资料中出现得不多，而且也不属于我们讨论的范围。

三 雨果·凡·德·古斯的病史

根据可靠资料显示，伟大的佛兰德斯画家雨果·凡·德·古斯［Hugo van der Goes］是最早被记载患有精神病的艺术家之一。他生活在15世纪下半叶，但关于他的真实生活，我们知之甚少，只能尽力去重塑他工作时的宗教氛围，借此来理解为何这位获得巨大成就的画家要入住修道院，以及究竟是什么原因导致了他的崩溃。古斯于1435年左右出生，1467年成为根特画家行会的一名自由画家；过了七八年后，他在职业生涯的顶峰之时以庶务教友［*conversi*］（一种介于俗人修士和修道士之间的教会等级）的身份加入了位于布鲁塞尔附近的卢德克鲁斯特修道院。这座修道院从1438年开始隶属温德斯海姆教会［Windesheim Congregation］，一个由共同生活弟兄会［Brothers of the Common Life］在60多年前创立，并迅速发展起来的宗教改革派。经过调查统计，温德斯海姆教会在15世纪末拥有的宗教团体超过了86个，其中大部分都位于荷兰和科隆的教省。这个数据不仅见证了天主教会内部的改革热情，也反映出普通民众的急切响应。[52] 正因如此，雨果受到环境影响，具有狂热的宗教倾向也就不会是一件让人觉得多么吃惊或难以接受的事情了。在温德斯海姆教会当时著名的修道士托马斯·厄·肯培［Thomas à Kempis］的影响下[53]，原本极为苛刻的戒律其实已经有所松弛。雨果进入修道院后，不仅可以继续作画，还被授予了其他特权。为修道院纂修编年史的加斯帕·奥弗豪斯［Gaspar Ofhuys］（1456—1523）[54] 对此似乎颇有微词：

在入会仪式不久后，他就获得了院长托马斯神父（院长的姓氏也许是韦塞［Vessem］或维塞［Wyssem］）的许可，因此在实习期间，可以

利用各种世俗方式寻求安慰和消遣。虽然院长是一片好心，毕竟雨果还算是一个名人，但也导致了他和我们在一起时，更加熟悉浮华世界，而非让自己变得忏悔和谦卑，因此招致了某些人的强烈反对。他们说见习修士理应是谦卑的，不该受到吹捧。但就因为他精通绘画艺术，已经不止一次地有贵客前来拜访，其中甚至包括了马克西米连大公（未来的德国皇帝），因为所有人都急切地盼望能够一睹他的画作。

在入院大约五年后，雨果和几个修道士进行了一次长途旅行，同伴中还有与他一起宣誓入教的异母兄弟尼古拉斯［Nicolaas］，正是后者告诉了奥弗豪斯在途中发生的事：

> 归途的一天晚上，雨果修士忽然陷入一种奇怪的混乱想象。他不断大声疾呼自己完了，遭到了永世诅咒。如果不是被同伴强行阻止，他甚至差点弄伤自己。

行程被严重耽搁，他们最后在布鲁塞尔写信向院长求助，托马斯神父立刻离开修道院，

> 找到了病人，并得知所发生的一切。他推测雨果修士的病症可能和扫罗王一样，由于扫罗的病情在大卫弹奏竖琴时会得以缓解，所以他立即下令在雨果面前演奏音乐。为了驱散让病人陷入疯狂的各种幻觉，托马斯神父也尝试了其他的娱乐和消遣方式。然而，雨果的病情并没有好转，继续说着疯话，认为自己是毁灭之子。

第一种治疗方法是由来已久的音乐疗法，就连菲奇诺本人也认为这种方法在受到忧郁折磨时，会产生益效。[55] 奥弗豪斯修士接着写道，雨果回修道院后受到日夜看护，而非像“许多人，甚至包括那些贵族”谣传的那样对他

“不闻不问，疏于照顾”。这位作家在1482年后不久成为修道院的医生，专业的医学知识让他有可能对雨果精神失调的特征和原因做出细致合理的解释。不过，他并没有做最后诊断，只是解释道：

……有些人提到一种叫作*frenesis magnae*的特殊病例，即大脑陷入极度癫狂的状态[56]，还有人认为患者是被恶灵附身，而事实是这两种不幸的疾病症状都出现在了他的身上。虽然我一直都很清楚，他在生病时从来没有试图伤害过任何人，除了他自己。然而，这既不是癫狂，也不是着魔的症状，只有上帝知道折磨他的究竟是什么。因此针对这位修士的疾病，我们可能有两种不同意见：一方面，我们可以说这是一种自然疾病，即一种脑猝变的特殊状况。当然，这种疾病根据成因可以分为几种类型：有时候的病因是抑郁的（由黑胆汁造成的）食物；有时是因为喝了烈酒，它会加热身体体液，使其燃成灰烬；此外，由于某些痛苦的灵魂，如不安、悲伤、过度学习和焦虑也可能会引发疯狂；最后，有毒性的体液也能导致发狂，如果这种体液大量淤积体内的话，就容易引发疾病。

110

根据以上提到的种种疾苦，我可以肯定我们的修士深受其扰。比如，他时常担心如何才能画完那么多尚待完成的作品——然而要认真算起的话，预计他用上九年时间也来不及完成那些任务。他还常常废寝忘食地阅读佛兰芒语的书籍，再加上需要他参加的酒会，尽管这么做无疑是出于对客人的尊敬，但我却不得不担心这些情况让他的自然（病态）倾向加速恶化了。

这份客观的分析报告是建立在经典的体液病理学基础上[57]，但医生的身份很快退让给了传教士和严厉道德家的角色。当作者进一步展开假设时，掺杂着形而上学的旧时怨恨又扑面袭来：

……这是上帝博爱的天意，注定他要遭此疾病。因为他的伟大艺

术，这位修士在我们的修道院中已经足够踌躇满志了。事实上，他的名气越来越大，已远远超过他留在世俗世界的时候。但跟我们其他人一样，他终究只是个凡人而已，却被各种荣誉、拜访和赞美声包围，变得自视甚高。但上帝还不想让他毁灭，于是才会出于极大的怜悯之心让他遭此惨痛折磨，挫其傲气。因为雨果修士悔改后，不久就恢复了健康，他变得格外谦恭，还自愿放弃在我们食堂饮食。从那以后，他一直低调地和修道院的庶务修士们一起就餐。

最后，这位修道院的医生以虔诚默祷结束了他的叙述：

我故意描述得如此详细，因为我想上帝准许所有这些事情的发生，并不仅仅为了惩罚罪恶，我的意思是劝诫罪人并给他机会改过，同时也给我们上了很好的一课。

111

奥弗豪斯的记录向我们清楚展现了画家病情的发展过程：发病前期、生病和后期的三个阶段。从约1475至1480年间，雨果实际上是清醒理智的；1481年初，他有过一次严重的抑郁发作，在恢复健康后，一直到1482年去世前，他在此期间也许还短暂地画过一段时间。然而没有一个人，甚至连密切关注的奥弗豪斯似乎都未曾发现他在崩溃前有过痛苦的迹象。就那个时代而言，雨果退休后躲进修道院并非一件异乎寻常的事，尤其他还被特许了各种宽松的条件。那么，他的崩溃要如何解释呢？因为一个未经证实的不幸爱情故事，还是（要求如期交付的）艺术作品无法臻于完美而变得绝望？[58] 此类说法实在过于迂腐，让人难以接受；不过，雨果的同伴倒是提供了一种更具说服力的解释。相较于（南方当时全盘接受的）病态倾向与创造力之间的因果论，奥弗豪斯却认为导致疾病产生的原因是雨果在艺术上的成功。他的名声、被赋予的多项荣誉、在修道院墙内与显贵们的自由交往，种种都导致了雨果和他的宗教职责、他的信念产生冲突，换言之，雨果的崩溃是他在逃避



图22 雨果·凡·德·古斯，波尔蒂纳利祭坛画细部，约1476年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

良心的谴责。雨果的作品无疑如实地反映出他的笃诚，但奇怪的是现代的学生却没有注意到他对圣经故事的诠释其实深受托马斯·厄·肯培教义的影响。像许多虔诚的信徒一样，雨果必然反复研读过《效法基督》[*The Imitation of Christ*][59]，在这本被猜测是托马斯·厄·肯培写于1441年的书中，他可能发现了这样的告诫："与谦卑简朴、虔诚善良的人交往……谦卑的人享受长久的平安……服侍上帝的谦卑农夫，远胜过一个忽略自我却致力研究天道的自负哲学家。"

在加入共同生活弟兄会前不久，雨果刚画完波尔蒂纳利祭坛画（图22），有一篇关于画中东方三博士队列的分析报告表明他当时深受这些告诫的影响。两个传令官中身着勃艮第花花公子装扮的那个人下马问道："那生下来做犹太人之王的人在哪里？"（《马太福音》）他面向的是一个枯槁可怜之人，而那恰

是能够指引他的人。后面较远处的是三个国王，他们被描绘成了令人生厌的样子，不由让人联想到那些研究天道，却忽视自我内心的哲学家。沿着这条林荫路，还有其他衣衫褴褛的穷人站立着，他们的目光转向皇族即将到来的方向。在宗教画中引入谦卑者和贫困者的丑陋面容和扭曲身体，但不是把他们当作让人厌恶的罪人，而是光彩照人的神圣正面形象，雨果可能是第一个这样做的画家。 112

如果说他在宣誓之前就已经有了如此明显的倾向，那么托马斯·厄·肯培的教导和温德斯海姆的精神可能导致了他的怀疑、冲突和最终的灾难。温德斯海姆的教令要求那些获准入教的修士应该“坚守信仰，离弃世俗，不关心着装，迅速忏悔，报告自己所受到的诱惑；他们应该主动克己禁欲，静默奉行”[60]。《效法基督》也从多个角度探讨了禁欲主题：

> 最慈悲的上帝，我恳求您保护我脱离尘世事务的缠累……不要让我的灵魂追逐虚荣和一时的放纵……你若拒绝外来的慰藉，就能得享内心的喜乐……很多都是为了捕获在外漂泊的灵魂所设的陷阱……于是你找到自己的修道院居住下来，觉得身在他处简直是痛不欲生。

在托马斯·厄·肯培编撰的《修道士入门小册》[*Little Alphabet of the Monks*] 中，教友被告知他们“要不断记住，不断努力去”遵守的行为规范是：

> 避免与世俗之人交谈，因为你无法对上帝和人类都感到满意；也无法对永恒和短暂的事物都感到满意。
>
> 魔鬼不断地引诱你去贪高逐利，追求名誉。
>
> 当魔鬼引诱你的时候，不要开始追逐世俗的各种欲望。倾听邪恶之事是对灵魂的伤害；对美的注视是诱惑。[61]



图23 雨果·凡·德·古斯，《圣母之死》的细部，布鲁日市立博物馆

托马斯·厄·肯培的虔诚是禁欲的，他的思想完全针对灵魂的问题。没有任何迹象表明他欣赏神圣之爱在世间的镜花水月，也不曾像圣弗朗西斯[St. Francis]那样去赞美上帝在地球上的造物。他只留下训诫，劝告人们不要屈服于“对易逝事物的迷恋”，而那些“事物”却是画家的命脉。

他被艺术的要求和僧侣生活的戒律相互撕扯，害怕自己在工作或宗教职责中的不足被人发现。一边无法放弃世俗的“慰藉和娱乐”，以及它们对感官的吸引力；一边又和严格的教友生活在一起，他们的敌意让人无法视而不见。雨果径直走向了危机，崩溃在所难免。因为他既属于他的宗教信仰，同时又是艺术的俘虏，所以只能深陷*pusillanimitas*[胆怯]或“不安”[62]的痛苦折磨中。宗教疾病在中世纪后期和特伦托宗教会议[Tridentine]之后十分常见，其本质是对充分奉献的一种病态怀疑。感受到这种苦恼的人会被罪恶感

113

的重负压垮，唯恐遭受惩罚和报复的折磨。对于那些拥有忧郁气质的人，不安有可能导致他们完全崩溃。雨果的所有症状都指向了这个方向：他的信念和他的自杀倾向一样，早已注定要遭受永恒的诅咒。

与一般意见相左[63]的是，我们认为雨果在身体恢复后至少还画过一幅作品，那就是感人肺腑的《圣母之死》[*Death of the Virgin*]（图23）。画家在这幅作品中完全遵循了托马斯·厄·肯培的离弃精神，曾经的世俗吸引力不留半点踪迹，连充足的光线也未能缓解这个临终前的压抑场景。关于画家生病后的悔改和谦卑，奥弗豪斯那些干巴巴的描述说明雨果找到了一条救赎之路，显然也是唯一对他敞开，让他重新找回内心平静的方式。然而，为垂死圣母守夜的使徒们极其疲惫的形象，那些布满深深皱纹的憔悴面孔和瘦骨嶙峋的双手还是透露出画家内心正在遭受的折磨、悲伤和痛苦。

四　17世纪的忧郁症患者

安尼巴莱·卡拉奇

一时的精神错乱并没有让雨果晋升天才之列，精神上的不稳定也没有让他的作品充满浓烈情感。雨果生活在动荡不安的宗教狂热年代，他的作品表现了当时的宗教氛围，如实反映出他本人的亲身经历。如果不是因为他的疾病被反复用来证明天才和疯狂有关的话——这句陈述太过显而易见，本来无须特别提及。那些以他油画中的紧张和刺激感来支持这个观点的人却轻易忽略了另一个事实，那就是安尼巴莱·卡拉奇（1560—1609）这位终日惶惶的画家即使在病中，也依然创造出平和宁静的古典主义作品。

1609年7月15日，在艺术圈拥有众多好友的学者安古齐蒙席[Monsignor Agucchi]在罗马写信给博洛尼亚的多齐尼牧师[Canon Dulcini]：

我不知道写给您的这封信应该如何下笔。现在大概是凌晨两点，我刚看过安尼巴莱·卡拉奇先生回来，愿他在天堂安息，进入新的生命旅

> 程。他最近仿佛是厌倦了人生，跑去那不勒斯求死，未能如愿后又回到罗马，偏偏在这个可怕的季节，这个时节的空气是最危险的。
>
> 今天早上以前，我既没有听说他回来，也没有听闻他生病的消息。
>
> 114
>
> 我不知道您那里的人是怎么想的，不过在罗马众多顶尖画家中，他被认为是这个时代最伟大的艺术家。尽管过去这五年来，他几乎无法工作，但他的知识和判断力丝毫不减当年。他重新开始创作的一些小尺寸作品就能证明这一点，比如那幅精美绝伦的圣母像，都是他去那不勒斯前不久私下所画。[64]

安尼巴莱停止创作，以及造成这个结果的事由在当时的罗马并非一桩秘闻，因为对他颇为了解的巴廖内在画家的传记中进行了一番详细的解释。

> 安尼巴莱·卡拉奇完成法尔内塞画廊的精美作品后，变得极为沮丧，陷入深深的忧郁中，甚至严重到了致命的程度。他曾期待自己的工作得到法尔内塞亲王［Prince Farnese］的充分认可，但他的希望破灭了。这件事主要怪罪于某个名叫唐·乔万尼［Don Giovanni］的西班牙人，这个枢机主教的宠臣为了证明自己的尽心尽责，居然只支付给安尼巴莱500金斯库多，作为他十年来潜心研究和精湛技艺的报酬。正因如此，卡拉奇沉浸在一种负面情绪中，到了什么都不想画的地步。为了逃避枢机主教想让他继续完成宫殿房间装饰的要求，他决定碰碰运气，也为了避免更多麻烦，便出发去了那不勒斯。但在那里待了几天后，他却发现情况变得更糟了，这才下定决心重返罗马。可是，他一回到这座城市就病倒了，精神失调又加重了病情，最后一场凶险的高烧结束了他的生命。[65]

根据枢机主教奥多阿尔多·法尔内塞［Odoardo Farnese］的一封书信，安尼巴莱是从1605年初开始生病；[66] 而1606至1607年间的其他信件也证实这种失调还在持续中。与安尼巴莱同时代的医生朱利奥·曼奇尼［Giulio Mancini］

以相当精确的术语描述了他的症状："他患有思维迟钝、记忆衰退的疾病，因此丧失了言语和记忆功能，处于生命垂危的危险边缘。但在悉心照顾下，他在生命的最后阶段还能作画。"[67] 曼奇尼没有公开疾病的起因，不过他也提到安尼巴莱对枢机主教的报酬感到不满。但整个故事仍然只是罗马的坊间传言，直到1665年贝尼尼逗留巴黎期间[68]，人们还在沿袭旧说，虽然说法稍加润饰。贝洛里和桑德拉特都在巴廖内的基础上添加了一点细节，不过究竟是坊间八卦还是个人虚构，现在均已无从考证。贝洛里说安尼巴莱是从那不勒斯返回罗马途中得了急性热病，"但与其说是热病，不如说是情感障碍加速了他的死亡，因为他没有告诉医生病情，导致医生在不知情的情况下为他静脉放血"[69]。

桑德拉特做了进一步的分析。安古齐和曼奇尼根本没有提到病因，巴廖内将之归咎于安尼巴莱的"失调"，贝洛里认为是"情感障碍"，但桑德拉特却声称是由于他的"愚蠢"，并断言安尼巴莱过着"一种毫无美德可言的邪恶生活，尽管他在临终前从这个罪恶深渊中救赎了自己"。[70] 这些尖刻言辞透露出的不过是北方学院派的说教态度，而不是这位伟大的博洛尼亚画家应该得到的公正评价，因为此前从来没有人提到安尼巴莱有任何邪恶或放荡之举。在他的故乡，人们是如此缅怀他的："既不干净也不讲究，领子歪着，帽子老土地乱扣，胡须蓬乱，安尼巴莱·卡拉奇似乎像一个古代的哲学家，心不在焉，踽踽独行。"[71]（图24）

115

安尼巴莱在1560年出生于博洛尼亚，去世时年仅49岁。在20岁不到的年纪，他就和胞弟阿戈斯蒂诺［Agostino Carracci］、堂兄洛多维科［Lodovico Carracci］共同创办作坊，并很快发展成为一所著名的学校，成为年轻和进步画家的活动中心。1595年，枢机主教法尔内塞把他召唤到罗马装饰法尔内塞宫内部，他在那里创作了欧洲最重要，也最受推崇的壁画系列。依据当时惯例，枢机主教负责支付他和助手在府邸工作期间的酬劳；并在结束后，再赠予礼物表示感谢。即使安尼巴莱拿到的馈赠数额比预想的要少很多，这种因赞助人吝啬而引发的绝望不是没有前例，但无论如何都显得有些异乎寻常。



图24 安尼巴莱·卡拉奇，《自画像》，帕尔马国家美术馆

因为安尼巴莱在当时已经立身扬名，只要他开口的话，完全可以拿到所希望的任何酬劳。然而，他在此后五年基本处于工作停滞状态，这无疑是一种非常严重的崩溃迹象。

我们没有找到安尼巴莱的临床分析报告，但通过文字记载，可以发现他潜在的抑郁症似乎是突然恶化。经过短暂改善、部分恢复后，他又能重新拿起画笔。而且，为数不多的晚期作品中并没有出现任何冲突或不和谐的迹象，与早期作品相比，甚至变得更加庄严，更具古典主义风格。但曼奇尼坚持认为“在生病前的作品无疑画得更好”[72]，因为最后的作品是画家用孱弱的双手完成的，如果从这个角度来考虑的话，这种观点倒也能接受。[73]不过，尽管缺乏早期绘画的活力、轻松和温暖，但是晚期作品没有显露创造才能衰退的迹象。事实上，这些作品的热情和庄严创造出一种风格，影响了后来众多具有古典主义倾向的艺术家。

马斯特列塔

在卡拉奇的社交圈中，相当多的艺术家都表现出一种“不安思绪”[unstable mind]（卡达努斯[Cardanus]语）。[74]主多·雷尼、阿尔巴尼[Francesco Albani]和多梅尼基诺[Domenichino]等人已经在其他章节中有所提及，但有一位不太知名，却天赋异禀的艺术家也该被列入其中。乔万·安德烈亚·唐杜奇[Giovan Andrea Donducci]（1575—1655），人称马斯特列塔[Mastelletta]，他本是一位颇受赏识的画家，后来却因精神失常中断工作，无

116

法再继续创作下去。这位博洛尼亚画家在年少时进入卡拉奇学院学习，很快就崭露头角，被视为一个神童。但由于他不喜欢学校严格的规章制度，对没完没了的裸体研究也心生厌倦，于是在1610年左右短暂地在罗马待了一段时间后，就回到博洛尼亚，搬去了一间乡下小屋，过着随心所欲的生活。马斯特列塔的传记作者马尔瓦西亚为我们呈现了艺术家在崩溃前的一段精彩描写：

> 他是一个如此敌视宾客，拒绝赞誉的人。当赞助人前来观看他作画时，他会躲到画布背后；假如恳求他出来解释作品，他就把头埋在胸前，咕哝几句。如果客人心满意足地称赞他，他便粗声回答自己愚昧无知，不清楚如何做事；所以获得任何成功，也只是碰巧因为机会和运气。只有粗鲁庸俗之人才会得到他稍微殷勤一点的接待。[75]

马尔瓦西亚详细记录了画家生命中最后数十年的境况。他的事业遭遇了灾难性的大转变，而且似乎又是跟真实或虚构的中毒事件有关。据说，马斯特列塔喜欢的人寥寥无几，某个名叫多尼诺［Donino］的人是其中之一。有一次，这个染色匠劝他宴请宾客，宴后本来还会进行“一项马斯特列塔喜欢的乡下球类运动，他可以将其中的滑稽动作精彩地呈现在画布上”。马斯特列塔安排了一顿丰盛佳肴。在此期间，多尼诺带着一盘糖果出现在宴会上，并声称是由画家从前的赞助人某位普赖尔［Prior］提供。糖果被分发了下去，宴会“突然被痛苦和哀伤的哭喊声打断。有三个客人出现中毒症状，其中两人在凌晨过世”。马斯特列塔逃之夭夭，躲进教堂避难，但是其他人，包括单纯无知的多尼诺均被逮捕入狱。在之后的审讯中，多尼诺受到严刑拷打，因为对他不利的证据实在是相当充分。但是真正的罪犯“因逃跑暴露了行踪”，他们就是画家的一些亲戚。当他们跑来向画家吹嘘拍马时，却被指责为妄图谋害画家的性命，因为他若没立遗嘱就去世的话，这些亲戚将有希望继承遗产，于是他们当即产生了下毒的念头。马尔瓦西亚接着说道：

不难想象，躲过这场风暴的马斯特列塔之后会变成什么样子。他敌视朋友，疑神疑鬼，甚至到了自厌的程度，变得冷漠生疏，难以接近，事实上，活得还不如一头野兽。他不信赖任何人为他做饭，所以每天都外出就餐，今天挑这个客栈，明天选那个餐馆。因为担心洗衣妇可能在衣服上下毒，所以一件衬衫连穿数月也不换；一旦磨破的话，就从商店买件新的直接换上，把那件已经穿坏的脏衣服绷在框上当画布。不久之后，他搬到一个杳无人迹的地方，因为这样就没人知道或看见他住在何处。他在那里躲了几个星期没有露面，因而失去了之前因合理价位和高效作品所获得的众多委托订单，只剩下口袋里的一些小铜板和夹在胳膊下的画板，终日战战兢兢，将画以低廉价格出售给一些理发师或名声不好的店家，所有认识他的人都表示深切的同情。

117

陷入如此悲惨的境遇，他不知该如何过活，因为曾经给教会和神父作过画，所以他向圣弗兰西斯教堂的神父求助，申请当一名庶务修士。在为他们作画时，他总是心情愉悦，而且定价低廉。他穿他们用羊毛制作的罩衫和斗篷，吃他们的食物。他总是独自吃饭，从不出现在食堂，即使在重要的庄严场合也难得见到他的踪影，纵使院长神父亲切恳求，也无济于事。他放弃了房间钥匙，离开了这个地方。几天后，他又去恳求圣萨尔瓦托教堂的牧师大人赐予他同样的宠恩，让那些高贵的修道士对他继续礼让。他们不仅提供了相同的伙食，允许他独自吃饭，在修道院安排了两个上好的房间，还让他自由使用一所位于圣波洛迪雷诺郊区的住宅。这所房子其实已经被完全摧毁和破坏，成了聚集老鼠、青蛙或其他可怕动物的巢穴，他倒是欣然接受。他从不穿修道院的常服，也鲜少露面，除了去厨房吃饭外；他使厨师和帮厨感到又惊讶又好笑，因为他可以把肉、汤、主菜、奶酪及水果都堆在同一个盘子中。当别人问起原因时，他回答说做出区分是错误的，因为无论什么食物到了体内都会混为一团。他从不让人打扫自己的房间，也不允许更换床单。时间一天天过去，人们再也没有在修道院看见这位可怜的老人；当他去世的消息

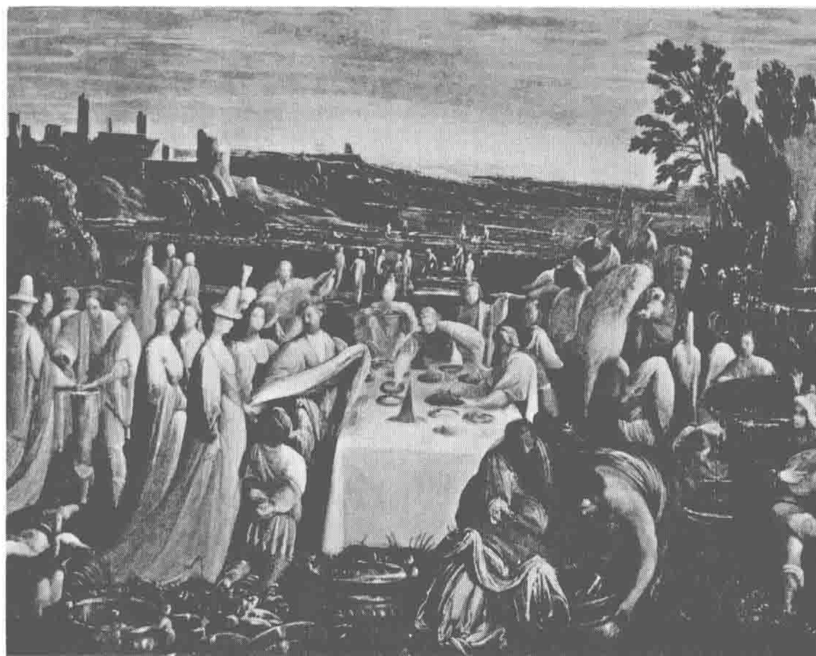


图25　马斯特列塔，《一场盛宴》，洛赫姆-海牙的奈斯塔德古物研究所

突然传来时，有人还坚信他在圣波洛迪雷诺归隐。据说，除了遮身的褴褛破布外，他的亲戚没有继承到任何遗产。

这个好人的悲惨一生最终落幕了，他的性格直率，难能可贵的还是一个处子，不曾与妇人打过交道。[76]

显而易见，马斯特列塔多年来一直深受困扰。随着和世界的日益疏远，他放弃了早期作品的那种巨大规模和宏伟风格，反而在小型的风景画中找到一种独属个人的完美表达方式。而且，这些绘画也没有表现出任何精神疾病的症状（图25）。不过，我们必须承认关于这位艺术家，至今还没有一本令人满意的专题著作，而且很多作品的日期目前也无法确定下来。那些用紧张笔触画满各种幽灵人像的小型风景画也许是他在最后崩溃前创作的，这些画所表现出的想象和浪漫特质一如其他同时代艺术家的作品。他们中有一位最重要的德国画家亚当·埃尔斯海默［Adam Elsheimer］的生平和背景引起了我们的关注。

118

亚当·埃尔斯海默

埃尔斯海默于1578年在法兰克福市出生，20岁那年离开德国，途经慕尼黑和威尼斯，最后于1600年抵达罗马，并且再也没有离开这座教皇居住的城市。他那些充满诗意的怡人小风景画和罗马的宏大风格之间形成了巨大反差，很快就受到众多鉴赏行家的追捧和艺术家的争相模仿。在皈依天主教后，他受到一些同样入教的德国和荷兰学者的欢迎，也收获了鲁本斯、保罗·布里尔 [Paul Brill] 等画家的友谊。年轻、成功又讨喜，摆在他面前的似乎是一个辉煌的职业生涯，可他却不快乐。桑德拉特说他

> ……对创作思虑过多。他可以一连几天躺坐在树前，只为了把几棵美丽的树印在脑海中，这样回家后无须打稿就能直接画出来；他的记忆和思维训练有素，可以做到完美逼真地再现景象。
>
> 这种令人厌烦的方法最终让他精疲力尽，也加重了他天生的忧郁倾向。他娶了一个罗马女人，又生了一堆孩子，尽管酬劳丰厚，却因不善管理家庭事务而时常捉襟见肘。[77]

这个罗马女人多半是苏格兰后裔。当埃尔斯海默和她结婚时，她丧偶才不到两个月；而且在画家去世后，她又立马改嫁。就一个高度敏感的年轻画家而言，她也许并不是一个理想的伴侣，甚至可能加重了“他天生的忧郁倾向”，这种病症如阴影般笼罩着这个短暂生命的最后几年。身为画家的同代人，当时也住在罗马的巴廖内和朱利奥·曼奇尼医生谈到他的抑郁时，说他对工作越来越不重视。西班牙作家马丁内斯 [Jusepe Martinez] 从埃尔斯海默的同代人那里得到了第一手资料：“他是孤独而内省的，当他心不在焉地穿过街道时，除非对方先开口，不然绝不主动说话。”[78]

119

桑德拉特的来源比较可靠。他不仅采访了埃尔斯海默当初在法兰克福的老师和一位还清楚记得他的老画家。他甚至在1625年去乌得勒支拜访了亨德里克·侯德 [Hendrick Goudt]，据说他就是导致埃尔斯海默入狱的始作俑者，

后者因此深受屈辱，而且再也没有恢复名誉。侯德是一个荷兰的富家子弟，曾经学习过蚀刻和花体字。他于1605年来到罗马，机缘巧合下邂逅认识了埃尔斯海默。亦师亦友的两人同住在一起，之后又有了一些商业上的往来与合作，画家从他那里收过一些委托作品的订金，但后来的事情证明这是一个最失败的组合。由于画家的状态越发低迷，工作量锐减，几乎处于完全退隐的状态。为了挽回财产损失，侯德看准机会以债务之名将他投入监狱。援引桑德拉特的话说，“工作没有减轻埃尔斯海默的痛苦，虽然那本是他应负的职责。由于忧思过度，他病倒了，尽管获得释放，但不久后还是离开了这个世界”。

亨德里克·侯德，或者说恩里科先生［Signor Enrico］（他在罗马时的称呼）在父母去世后不久回到了荷兰。他是一个奇怪的人，自负又渴求头衔和荣誉，有人说他为了教会的公职而皈依天主教。当桑德拉特去乌得勒支拜访他时，他已身患“脑疾”多年。事实上，他在1617年就已经变成了弱智，只有在谈起朋友埃尔斯海默和罗马时，才会表现出浓厚的兴趣。1648年，他在神志不清的状态下离开人世。

在寄给罗马的法伯尔医生的两封信中，鲁本斯谈到了与他同辈的埃尔斯海默。1609年，他恳请法伯尔代为问候“亚当先生，恩里科先生和其他朋友，和他们的愉快交谈常让我对罗马心生向往”。而当听到埃尔斯海默去世的消息时，鲁本斯于1611年1月写下了第二封信，以感人的文字表达了对这个才华横溢的德国年轻人的喜爱和信赖之情。

> 我收到了您的两封来信，主旨和内容截然不同。第一封相当有趣好玩；但12月18日的第二封信却带来了一个最残酷的消息，听到我们敬爱的亚当先生的死讯，我悲痛难忍。对于这么大的损失，我们整个行业都应该集体哀悼。任何人都无法轻易取代他；依我看来，他在小型人像、风景画，以及其他众多主题上的成就无人能及。他在自己最出色的杰作中去世，*adhuc sua messis in herba erat*［尚未等到收获］。人们本可以指望他创作出*res nunquam visae nunquan videndae*；*in summa ostenderunt terris hunc tantum fata*

[闻所未闻、见所未见的事物；世界上最高贵的命运就是这样一个人]。

120

至于我个人，我从未感到如此悲伤，这个消息就像一把利剑深深刺穿了我的心脏，我永远不会原谅那些导致这个不幸悲剧的人。我祈祷上帝原谅亚当先生的懒惰之罪，此罪让世界失去了最美好之物，也导致了他的诸多不幸，并且最终，我相信让他陷入绝望；本来他完全可以凭借自己的双手创造出巨额的财富，并赢得全世界的尊重。[79]

在最近出版的埃尔斯海默传记中，一些学者对于鲁本斯居然使用"懒惰之罪"这么严厉的词语深表惊讶，因为埃尔斯海默在他们看来无非只是赚钱能力不足而已。鲁本斯向来是最慷慨体贴之人，心胸开阔、彬彬有礼，又善于辞令。毫无疑问，他从未使用过如此激烈的言辞，除非这的确是他的真实想法，而且言出有因。埃尔斯海默的父亲是乡下的裁缝，年轻的画家离开受人尊敬的小工匠环境，来到外国艺术家聚集的罗马，感受着它的魅力，同时也忍受着痛苦。他改变宗教信仰，娶了一个不甚可靠的女人，不仅在经济上，甚至可能在情感上也变成一个半艺术半世俗的怪人；尤其在经历罗马监狱的可怕遭遇后，他的精神完全崩溃了。鲁本斯不具名地指责了一些导致这场悲惨结局的人，而法伯尔医生一定清楚地知道他所指之人。

无论最终是什么力量摧毁了这位伟大的艺术家，鲁本斯了解埃尔斯海默的犹豫和困惑，后者已经无法解决自己的问题。然而，不管是鲁本斯，还是任何一个传记作者都没有意识到埃尔斯海默可能已经病了很长一段时间，他是一个真正"生病的"忧郁症患者。[80]尽管如此，他在生命的最后时刻还是以一种几乎不相称的力量和信念坚持画着幻想中的优雅世界，那些画充满了神秘和浪漫的魅力（图26）。

弗朗西斯科·迪凯努瓦

北方艺术家经常会去意大利学习一段时间，然后再返回故乡，丢勒和其他很多艺术家都曾靠这种旅行来丰富阅历，增长见闻。但对北方人来说，定



图26　亚当・埃尔斯海默，《有墨丘利和阿格斯的风景画》，约1608年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图27　弗朗西斯科・迪凯努瓦，《圣苏珊娜》，1629—1633年，大理石，罗马圣雷多圣母堂

居南方是一件相当困难的事，在国外扎根总是举步维艰的。弗朗西斯科・迪凯努瓦［Francesco Duquesnoy］（1594—1643）是一个佛兰德斯雕塑家，于1618年从布鲁塞尔来到罗马，身无分文，全靠陌生人的善意帮助。当时的环境又是那么恶劣：不通融的个性，再加上一个无法忽视的强大对手——年轻的贝尼尼的存在，种种因由都极大影响了他得到重要的雕塑委托。尽管迪凯努瓦的青铜、象牙、黏土的小型作品获得了一定的青睐，而且他在17世纪20年代就和古典圈的萨基和普桑交好，甚至与后者同住一个屋檐下，但他一直以来还是靠修复古代雕像为生。在罗马待了近十年后，他的杰出才华终于受到赏识。1627年，贝尼尼同意他来承担圣彼得教堂华盖［Baldacchino］装饰的部分工程；1629年，他得到了职业生涯中最重要的两个委托任务：罗马圣彼得教堂圣安德烈亚的纪念雕像［*St. Andrea*］和圣雷多圣母堂圣苏珊娜的等身雕像［*St. Susanna*］（图27）。优雅的苏珊娜以经典的简单姿态和祥和表情

121

受到了热烈欢迎，被这座雕像的魅力和姿势吸引的人绝对不会猜到她是一个极度消沉之人完成的作品。“过于犹豫、谨慎地对待每个细节，可以说他在犹豫不决中度过了一生。无论做任何决定都需要经过漫长而厌烦的考虑过程，钻研各种无关紧要的细枝末节。这种力不从心使他无法得到更多的工作机会，也赚不到多少酬劳，因为他的拖延惹恼了那些想要拥有他作品的人。”[81]

甚至连他的好友和崇拜者贝洛里也不得不承认

> ……弗朗西斯科的创作缓慢又费力，他会坚持从古物或自然中一遍遍地进行临摹复制，直到称心如意为止：他做了几项研究，不仅是针对手脚这类的重要部分，甚至还包括手指和布纹褶皱部分。而且，即使已经如此勤奋，他还是不能感到满意。[82]

帕塞里在迪凯努瓦去世时尚未成年，他钦佩艺术家的“精致品位和深刻理解”。他提到别人曾经跟他说过迪凯努瓦的个性，雕塑家

> ……不在乎被亲昵对待，尽量避开复杂友谊的结果是让他基本不被接受和喜爱。于是当他有所需求时，终于感受到这种态度带来的有害后果，发现自己缺少追随者和支持者。[83]

而且，迪凯努瓦总觉得人们想窥探他的作品，他一直被这种病态的怀疑困扰着，因“贫穷”而提心吊胆，“又被巨大的疲劳折磨”。因此，用贝洛里的话说，

> 这个优秀的男人郁郁寡欢的心理状态让人同情。成就获得的赞赏并没有带来多少喜悦之情，反而发现自己健康欠佳，痛风卧床，忧郁焦虑，身体如此虚弱，以至于稍稍使力转一下头都能晕倒。[84]

他以宫廷雕塑家的身份被路易十四［Louis XIV］邀请去巴黎定居，这件事对他而言是一个莫大的宽慰。现在

> ……这个伟大的艺术家终于可以自由地呼吸，并且鼓起勇气相信环境的改变会改善命运，自己的健康也能得到彻底恢复，尽管此前他已经遭受了各种痛苦和折磨。
>
> 在此期间，他的身体一直抱恙，既有工作辛苦的原因，也是长期忧思所致，他的身体如此虚弱，好似得了持续性的眩晕。这种疾病发展得异常迅猛，他开始神志不清，甚至表现出真正发疯的症状，倒不是变得浮躁或愤怒，而是到处地转悠。[85]

122

1643年，迪凯努瓦在前往法国的途中，死在了里窝那。有关雕塑家的疾病和死亡，罗马坊间流传着各种激烈的猜测和争论。曾在永恒之城待过一年的英国人约翰·伊夫林［John Evelyn］在日记中写道："我们发现推崇备至的雕塑家和建筑师是贝尼尼与阿尔加迪［Algardi］，还有身为铸像师的菲亚明戈［Fiamingo］（即迪凯努瓦），他曾为圣彼得教堂制作过《圣安德烈亚》，不过据说他已经发疯去世了，因为这尊雕像被置于阴暗的角落。"[86]

迪凯努瓦摇摇欲坠的身体最后真的会恶化成精神失常的状态吗？不管真相如何，他从来都只是一个边缘案例。同代人透露了他的一些行为和拖延习惯，如果没有他们的记载，后人也许很难想象出这样一个雕塑家形象：单就表现孩童般的快乐和天真质朴而言，他所达到的成就可以说是前无古人，后无来者。

卡洛·多尔奇

卡洛·多尔奇［Carlo Dolci］的心态在某些方面会让人联想到迪凯努瓦。挚友巴尔迪努奇在传记中对他日益严重的抑郁情绪有过一段生动详尽的描述。



图28 卡洛·多尔奇，《抹大拉》，约1670年，佛罗伦萨皮蒂宫

1616年，多尔奇在佛罗伦萨出生，9岁开始接受训练，1648年成为佛罗伦萨迪塞诺学院成员。又过了几年，他选择在38岁这个相对较晚的年纪结婚。虽然多尔奇那些精巧娴熟、多愁善感的画得到宫廷社交圈的欣赏，但考虑到巴尔迪努奇本人是托斯卡纳画家的狂热信徒，因此他所提到的作品被接受的范围和程度也许还值得商榷。但另一方面，巴尔迪努奇的记载也可以帮助我们理解多尔奇作品（图28）中表现出来的虔诚：

多尔奇从小就养成去本笃会祈祷的习惯，随着信仰日益弥深，他立下誓言，在有生之年只画神圣的图像和故事，并坚信自己的风格会打动观者，引发他们对基督的虔诚之心。不过，他有时也会听从告解神甫的建议，同意画一些无关紧要或道德类的主题。因而在表现某些美德或艺术形象时，由于画中人物过于端庄谦恭，反而让人觉得有点奇怪。在准备工作之前，他总是习惯在画布背面写下自己的意图、所有的情感、开工的日期，乃至那天纪念的圣徒名字。尤其在复活节的那一周，他不愿意画耶稣受难以外的任何其他主题。

123

受人劝说后，他于1654年适时地结婚成家。这是一场包办婚姻，不过能目睹我们的画家扮演新郎的角色是一件很有意思的事情，我指的是看到他郑重其事、衣着整齐、喜气洋洋的样子。然而（与此同时），这一切又被感伤与忠诚的情绪和言语带走了。当清晨来临之际，他必须给新娘戴上戒指的那一刻，所有人都到场了，却唯独不见新郎的踪影。他们到处寻找卡洛，最后才发现他正在圣母领报教堂的十字礼拜堂里祈祷。[87]

1672年的复活节，多尔奇碍于宫廷画家的身份，不得不陪同安娜·德·美第奇［Anna de' Medici］前往因斯布鲁克，参加她的女儿和利奥波德皇帝［Emperor Leopold］的婚礼。当他在9月份返回佛罗伦萨后，

……厄运开始降临到可怜的卡洛身上，他所承受的不幸简直数不胜数。一切皆是由一种有害的忧郁情绪引起，由于懦弱、拘谨和害羞的性格，他被击溃得如此彻底，以至于和他说上一句话都变得不太可能，更别说是交谈了。他只用叹息来表达内心的痛苦不堪，深信自己已经丧失了所有能力，变得一无是处，他最亲密的朋友只能尽力让他远离那些想法。可是，一想到七个女儿的养育职责时，他愈加地伤心苦恼。只有在看到妻子时，他饱受折磨的内心才略有安慰。他的妻子因为不眠不休地日夜照顾他，过度疲劳导致自己的健康状况也变差了。[88]

巴尔迪努奇竭尽所能地尝试了各种方法去帮助他的朋友，甚至提议带他去乡下散心，可惜所有努力都只是徒劳而已。最后是一个跟多尔奇学画的业余爱好者，多梅尼科·巴尔迪诺蒂［Domenico Baldinotti］和画家的告解神甫想出了一个成功的计划。有一天，两人一同去了多尔奇家中：

巴尔迪诺蒂拿起一个调色板，挤上颜料，备好画笔，然后使出大招——让牧师发挥他的作用，直接命令多尔奇绘制圣母像中一个人脸上的面纱，这幅曾经备受称赞的画实际上已经完成了大半。画家服从命令，成功画完了作品，他曾担心自己失去所有艺术才华的强烈恐惧立刻烟消云散，那些黑暗幽灵消失了。[89]

多尔奇由于这个成功的计谋，恢复了一些健康，又可以进行大量绘画，尽管他的工作方法仍然异常费力。巴尔迪努奇接着说道：

124

当人们知道他完成这么多的作品时，也许会感到奇怪，因为他的速度非常缓慢，或许是为了更加精确，他在每样事物上都要用掉如此多的时间，有时单是画一只脚也要用时数周。

1682年，著名画家卢卡·焦尔达诺［Luca Giordano］从那不勒斯来到佛罗伦萨，他的称号也由此而来。

焦尔达诺希望去参观最有名的画家工作室，多尔奇也被列入访问名单中。多尔奇接受了焦尔达诺的真挚问候，并向他展示了自己所有的作品。焦尔达诺对他大加赞赏，然后以一种那不勒斯人的得体说话方式，逗趣地直言道："一切都让我感到高兴，多尔奇，但如果你继续这样下去，我的意思是花很长时间来完成作品的话，我想你要存够15万斯库多还遥遥无期着呢，我的画笔已经帮我挣到了这个数字，可我相信你肯定会饿死的。"这本是一句玩笑话，却化作利剑刺伤了可怜的卡洛；从那时起，他被许多沮丧的念头纠缠困扰，初显出的症状预兆了之后的不幸。当时，他已经完成了那幅精彩的《三博士来朝》［*Adoration of the Magi*］（他最后的作品），于是把它带去大公夫人维多利亚的宫殿。公爵夫人对这幅画相当喜欢，亲自召见了他。殿下当着他的面对这幅送过来的美丽油画称赞不已，然后差人将画带回原处；接着又叫人送来焦尔达诺刚绘制的一幅作品，殿下问道："你觉得这幅画如何，卡洛？你相信它是在短短几天内完成的吗？"此后，内心已经一团乱麻的卡洛变得愈加古怪。怀着极端忧郁症患者特有的错误想法，他开始固执地认为世上绝不会有像他这样一文不值的大师。

他以一种迷茫混沌的状态回到了家，完全不复平时的样子，他的家人为此感到惊愕又悲痛不已。从那时起，他的思想游离于艺术之外，并陷入奇怪朦胧的幻觉中无法自拔。[90]

多尔奇再也没能恢复健康，于1686年离开人世。

五　梅塞施密特的精神失常吗？

我们打算讨论的最后一位艺术家是来自德国的雕塑家弗朗兹·萨韦尔·梅塞施密特。与他的历史重要性相比，这段章节的篇幅可能显得过长了，但这是有原因的。在讨论艺术家和疯狂的相关问题时，梅塞施密特已经成为一个可做判断标准的测试案例。之所以能够成为特指的案例，主要是因为恩斯特·克里斯博士在30年前做过一个杰出研究[91]，他以现存的文字证据详尽地评价了梅塞施密特的作品。克里斯的与众不同之处还在于作者不仅是一个训练有素的艺术史学家，同时也是一个执业的精神分析师。不过，我们一直关注的是历史观点，而非精神分析研究；况且，我们也不具备相关的必要资格。但鉴于克里斯的研究是出于如此不同寻常的兴趣，所以我们忍不住从历史角度而非医学层面来审视他的研究。需要补充的一点是，我们预计在最后一章中还会再回来讨论这里的一些问题。

125

梅塞施密特出生在德国南部一个贫穷的工匠大家庭，曾在慕尼黑，可能还有格拉茨当过学徒；16岁去了维也纳，并在那里的学院学习了两年时间。他的卓越天赋开始受到赏识，大约从1760年起就经常接到宫廷和贵族的委托工作。1765年，他曾经游历至罗马，随后可能去了巴黎和伦敦，旅行带来的新鲜印象真实地反映在他的作品中。之后，他又回到维也纳，并在1769年谋得一个教学岗位。但仅仅过了两年时间，他就病倒了，学院的职业生涯也因此被迫中断。倒不是说被真正地开除，而是雕塑教授职位在1774年空缺时，他被任命的希望破灭了，因为首相考尼茨伯爵［Count Kaunitz］认为

……这个人由于贫穷或本性，三年来头脑一直有些混乱，尽管现在症状有所减轻，可以恢复到从前的工作状态，但时不时还会出现不太清醒的幻觉。虽然我对这个原本技艺纯熟之人如今的处境感到遗憾，也希望他的状况可以得到改善，但是在陛下为年轻学生任命教师时，我不建议选择一个可能会被学生嘲笑曾经有过精神错乱，甚至至今仍然神志不

清的人；一个会让其他所有教授和院长产生敌视的人；一个在帽子里还藏着奇怪蜜蜂的人；一个永远不可能做到镇定自若的人。[92]

被严重冒犯的梅塞施密特拒绝接受考尼茨提供的退休金，离开了维也纳。他先到了慕尼黑，1777年又去了布拉迪斯拉发，这位曾为维也纳宫廷工作过的著名雕塑家在那里引起了巨大轰动。

梅塞施密特的雕塑，尤其是他的半身塑像一直享有较高的声誉。他在生命最后十年中创作了一个大型系列的人物半身像，这项非凡事业让他的名声变得更加响亮。虽然他选择了隐居，但还是有很多游客前来参观这位奇怪的雕塑家和他的古怪创作，不过他们的好奇心并不总是能够得到满足。一个到访者发现他在自己的“小房间，情绪粗暴”，不想说话。“他下定决心不给别人看任何东西；他只想为他自己，而不是其他任何人工作。”这位游客认为“这个诚实的人集一身傲骨和某些愚蠢于一身，结果就是让人看到他憔悴的外表”。[93]

126

另一位幸运的游客则写道，“已在普雷斯堡（布拉迪斯拉发），但没有见到著名的雕塑家让艺术爱好者觉得丢人现眼”，在考察梅塞施密特“研究他的埃及头像”的地方后，他惊奇地发现雕塑家“不只是一个艺术家，也是一个通鬼神的先知”。[94]

最成功的拜访者莫过于1781年去看望艺术家的弗里德里希·尼古拉，这位知识渊博的学究型作家意外获得了神秘莫测的文盲雕塑家的信任，两个极不相称的人在一起足足聊了几个小时。尼古拉详细记载了这次见面的过程[95]，其中最重要的部分用他的原话来说，他发现梅塞施密特

……不管作为一个艺术家，还是作为一个人，都是卓越不凡的。他是一个具有强大的精神和体力的人，在艺术上拥有非凡的天才，在日常生活中则显得有点古怪，主要的原因是源于他对独立的热爱。

1765年，他去了罗马，吸引了所有在那里研习的艺术家的关注，并赢得他们之中佼佼者的友谊。[96]

两人见面的地址是艺术家“在名为冉克曼德的郊区，紧挨多瑙河的小房子”。关于这个地方，尼古拉注明道：“这片郊区是巴尔菲伯爵［Count Palffy］名下的财产，坐落的场地则属于皇宫区域，因此享有一些特权。”克里斯博士的描述是“一所城郊的房子，附近是犹太人的墓地，住在里面的人通常被认为是神秘古怪的邻居”[97]。前者听起来似乎更加符合实情。

尼古拉接着说道：

> 他在那里生活，主要接受一些普通的委托工作，非常节俭，但是独立，颇为自足。我发现他在那所孤独的小房子里身体健壮，心情愉快。他很坦率，没有受到太多过往的影响，我们很快就变得亲密起来。
>
> 一张床，一根笛子，一个烟斗，一把水壶和一本关于人体比例的意大利语旧书就是他的所有家什，是他想要保留下来的所有财产。除此之外，他还在窗户附近悬挂了半页（纸），上面画着一个没有手臂的埃及人物雕像，他总是带着钦佩和崇敬之情观赏着它。这件事表现出他独有的愚笨，简直到了令人吃惊的程度。
>
> 梅塞施密特是一个热情如火的人，但他极度渴望隐居。他没有伤害任何人，但是遭受的不公却深深地伤害了他。他们怨恨他，但他却保持着开朗的勇气。他完全为艺术而活；至于其他与之无关的事，他都表现得相当无知，尽管他很能干，而且非常渴望学习。他在维也纳曾遇到过一些拥有秘密知识的人，接触到了精神和自然的无形力量。这类人在欧洲相当常见，尤其是在德国。

127

梅塞施密特竭力想给尼古拉留下一个深刻印象，那就是他真的能看见鬼。他将这项才能归因于自己的节欲，因为只有纯净的人才能看到无形的鬼魂。尼古拉请他解释这些概念，不过答案给得“有点吞吞吐吐，不太清楚”，透露出这位雕塑家对灵魂的真实存在性完全深信不疑，这些灵魂令他感到害怕和不安，尤其是在晚上的时候。对他的最大折磨来自比例精灵［spirit of

proportion]。梅塞施密特创造了一套最复杂的人体比例理论，它们的秘密蕴藏在埃及的赫尔墨斯神身上。比例精灵嫉妒梅塞施密特的惊人发现，令他全身各处都疼痛不已。不过，雕塑家了解身体和脸上的某些部位之间的神秘关联，因此他到处掐自己，在镜子前把脸拉成相应的模样，借此打消精灵对他的影响。“他很满意这套（制服嫉妒精灵的）系统，决心将这些鬼脸比例制作出来沾濡后人。据他所言，一共有64种不同的鬼脸。”

尼古拉见到了他制作第61个头像的过程，“每隔半分钟他就看向镜子，根据所需把脸拉到最精确的样子”。

比起其他作品，梅塞施密特更加偏爱这些“扭曲的鬼脸”。两个所谓的喙头尤其让他高兴，不过对其他半身像畅所欲言的他却极不愿意开口谈论它们。尼古拉知道它们就是比例精灵的形象。梅塞施密特“只会短暂地凝视它们片刻。他说精灵曾经掐过他，他又反掐了回来，而那些铜像就是由此产生的结果。他曾想过：‘我必将制服你！’但却因此差点死掉”。

梅塞施密特是一个极具天赋的艺术家，始终位于当时优秀的德国雕塑家之列。在整个职业生涯中，他的人物半身像和雕像从华丽的巴洛克风格转向了沉静庄严的新古典主义，完全遵循了欧洲艺术发展的总趋势（图29、图30）。但我们很难从他的人物半身像中观察到这个发展过程，因为在开始制作它们以前，他就已经朝古典主义迈出了关键性的一步。

这个系列的半身像于1770年前后开始制作，到1777年为止完成了12件，在他生命的最后六年中又完成了剩余的57件。这是一项相当大的成就，尤其考虑到他同一时期还在制作其他一些半身肖像和人物像，可能还包括一些小型作品（现已遗失）。虽然梅塞施密特从来不算是史上最杰出的大师之一，但他后期接受的委托作品与早期的相比毫不逊色（图29、图30）。在他死后，人们从他的工作室里发现了69件人物头像，最后有49件保存了下来，其中多数是铅制的，有几个用了石材，还有一个是用木头雕刻而成。它们的质量也参差不齐，有一些极富表现力（图31），有一些则相当奇怪（图32），而其余

128

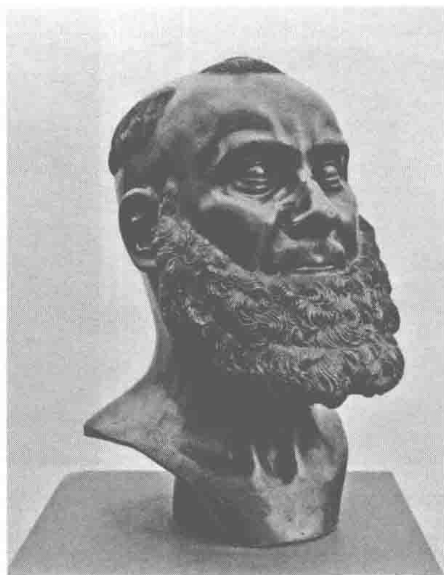



图29、图30 梅塞施密特，《斯威登像》（1769年，镀金头像，维也纳）；《费斯勒像》（约1780年，头像，伯拉第斯拉瓦）

的不过就是一些无意义的鬼脸（图33）。不过，我们也很难再找到一位像他这个级别的大师能在如此规模的系列中始终如一地保持着优秀的品质。

比起这些头像的艺术价值，梅塞施密特的同代人或许更多是出于好奇。在他死后，这些头像被放置在普拉特公园的一个展位展出，那是维也纳最受欢迎的游乐场。后来的评论家们感到有些不安，他们捉摸不透这种对扭曲面部的痴迷，所以半身像就有了各种各样的阐释：有人认为这是对梅斯梅尔［Mesmer］（1734—1815）理论的图示，他主张人的心理和生理状态是由神经系统的磁场掌控的；[98] 也有人将其描述成一个“迂腐的自然主义艺术家，一个尖刻轻蔑的古怪之人为模仿嘲弄同胞弱点”[99] 的产物；还有人则认为是表现了“一个孤独的创作灵魂的痛苦”[100]。这些评论者对梅塞施密特的人格也持有不同意见。福伊尔纳［Feulner］没有忽略尼古拉的观察：“一直倾向于把人物研究作为精神分裂症幻想的作品，而这种自我写照……和自我反讽并不是自觉受到艺术规律的约束。”[101] 蒂策－康拉特［Tietze-Conrat］却反对参照尼古拉的回



图31、图32、图33 梅塞施密特，《微笑的老人》《喙头》《不满的男人》。三座胸像都属于性格头像系列（始于约1770年），如今尚存49件，维也纳奥地利美术馆

忆录，因为它是“透过一个肤浅的启蒙使徒的眼睛观察得来”，她“情愿将尼古拉重复大师自白的那些晦涩文字看作是后者对一个乏味采访者的断然拒绝”。她“在那些揭示了唯灵论、迷信或扭曲心灵的人物半身像上没有任何发现”。[102]

关于梅塞施密特受委托所做的雕塑品质，克里斯博士大体上同意艺术史学前辈们的意见。他指出，早期作品“在许多方面超越了（奥地利巴洛克时期）传统的艺术水平”，而且“即使在后期作品中，他对描绘肖像的至高掌控和作为肖像画家的高超技能，都不曾受到影响”。[103] 对艺术家人格的阐释才是克里斯博士不同于之前作者的地方，精神分析师的角色在此处发挥了作用。在引用那些支持弗洛伊德分析的文章段落，并详细讨论鬼脸头像的一些奇异方面后，他得出了诊断结果：“我们确实是在处理一种具有明显偏执倾向的精神疾病，其符合精神分裂症的一般症状。”[104]

129

在我们看来，观点的差异其实大多都是一个信任和强调的问题：信任，即来源的可靠性；强调，由于它必然仍是一个选择题，所以就根据人们更倾向于相信文字和视觉材料提供的哪一部分证据。无论是文字来源还是梅塞施

密特的全部作品，都没有呈现出一目了然的状况。两者既包含了精神健全的证据，也能说明艺术家“偏执妄想”的精神状态。与前辈们不同的是，克里斯博士认为梅塞施密特的人格和作品的关键之处在于他的精神错乱。

对于出现在眼前如此截然相反的意见，我们应该再次简短地回顾一下这些事实，并注意几个迄今为止一直被忽视的问题。考尼茨伯爵的信件及访问者对梅塞施密特的观察记录确实表明艺术家并不总是能够保持头脑清醒，但他也给人留下了身体健康和快乐满足的印象。所以，他的人格中至少有一部分是完好的。甚至在他全身心投入意义不明的人像研究时，即在生命最后的八到十年间，他也进行了一些完全正常的创作，包括他的老师为纪念亡妻而委托的半身像，至少四尊的半身肖像，两座等身的人物肖像和三座（甚至可能更多的）人像浮雕。这些委托任务对一个已经退休的艺术家而言，并不算是一个小数目。他的雕塑对象中有公爵和公爵夫人，马利亚·特蕾莎皇后的著名私人医生杰拉尔·凡·斯威登［Gerard van Swieten］，知名的图书馆馆长和历史学家马丁·乔治·科沃契奇［Martin George Kovachich］，以及同样有名的伊格纳茨·奥勒留·费斯勒［Ignaz Aurelius Fessler］[105]（图30）。我们很难相信他们中任何一个人会把自己的肖像（和金钱）委托给一个声名狼藉的疯子雕塑家。同时创造“官方”和“私人”性质的艺术品，这种做法本身并不罕见，早在16世纪就已经出现，而且后来变得越来越普遍和明显，与梅塞施密特同时代的伟大艺术家戈雅也有类似的作品。至于梅塞施密特赋予“私人”作品以隐秘的含义，那也并非一种精神失常的症状。例如，米开朗琪罗献给他的朋友托马索·卡瓦列利的素描，这类作品通常会被直接理解成神话场景，但其隐秘的私人含义在那个时代几乎很少有人明白，今天的人也只能是在文字记录的基础上进行重构而已。[106] 想要引发观者回应，艺术品必须直接传递出至少一种含义来，而梅塞施密特的大部分人物半身像都做到了这点。虽然可能无法明确得知艺术家想要表达的隐秘信息，但我们可以自动识别出大笑、轻蔑、愤怒、悲伤、平静、愚蠢、无聊等表情。[107] 除了克里斯博士以外[108]，我们和其他观察评论者一样，认为大多数的人物头像都保持了有机的统一性。 130

而另一方面，如果没有一个关键词，真正精神病病人的作品是无法传递出任何含义的，其结构也会坍塌破碎。

克里斯博士希望我们将人物半身像看作是梅塞施密特在努力“恢复人际交往，一种自愈过程”[109]的尝试。他由此开始继续深入挖掘的是他的潜意识，而不是导致艺术家古怪创作的冲动意识。在跟随克里斯博士进行下一步探讨之前，我们可能要提出这样一个问题：梅塞施密特的思想在多大程度上属于他的时代？这位重要的德国雕塑家在许多方面都脚踏着两个世界，他出身于中低阶层，攀升到维也纳高深学术圈的上层社会。他在这个圈子遇到了一些开明的思想，但也接触到了神秘活动的信徒。由于没有受过教育，尽管被理论和深奥的问题深深吸引，但他还是显得非常无知。他对比例、面相和灵性的专注也许对我们而言显得古怪，但这些兴趣爱好在他生活的年代并不罕见。从阿尔贝蒂的时代开始，比例已经成为艺术理论的基石。艺术家、哲学家和神学家都视比例为主宰宇宙的神秘秩序，艺术家在作品中努力所要重现的也是这种秩序。同样，面相也是一项艺术家的古老特权，我们只要想到莱奥纳尔多、卡拉奇家族、勒布伦等人就能够理解这点。对情感和面部表达的研究已经成为17世纪学院教学中不可或缺的一部分。[110]此外，有关身体和脸上某些部位之间的联系也是一种历史悠久的理论。[111]梅塞施密特与鬼魅精怪的斗争在本质上甚至都无法成为他精神错乱的一个证明，除非得出此结论的人相信成千上万的人在几个世纪中一直发着疯。神秘主义、黑魔法、灵性、恶魔……无论人们喜欢用什么名字对其进行分类，与超自然力量相关的活动一直都具有巨大的吸引力，而且并非只作用于文盲。[112]甚至连最高权力都支持恶魔邪神力量的存在，宗教裁判所审判的无数受害者就是最好的证明。我们应该清楚地记得，世界上最后的两个女巫可是由非常清醒的法官分别于1775年的德国和1782年的瑞士进行审讯，并宣判斩首。

这是一段不可思议的历史。18世纪是理性的时代，却也见证了神秘信仰和仪式的复兴，秘密社团的机构大量分布在英格兰、法国，尤其是奥地利和德国。作为18世纪启蒙运动的典型代表，尼古拉当然会惊骇于任何迷信和非

理性的异象。如果无法得知梅塞施密特如此视若至宝的究竟是哪本“关于人体比例的意大利语旧书”，或他在维也纳时曾经从属于哪个秘密社团，那么我们可能无法解答他的恶魔到底在多大程度上是妄想的产物，在多大程度上是“魔族”；后者就是那些在众多出版物中被描述讨论，在畅销报纸上被细细描绘，在无数的秘密会议中被援引，被理性主义者彻底定罪的“魔族”。只有雕塑家房间中悬挂在窗边的埃及人像才会让人有一丝熟悉感，尼古拉将其视为赫尔墨斯的肖像无疑是正确的想法，这位掌握奥秘的古老神圣的希腊化埃及神被文艺复兴的哲学家重新发现，其身影至今仍出入在无数论著中。

最后，我们要谈到的是梅塞施密特的节欲，这点为尼古拉和克里斯博士提供了相当多的讨论素材。但他对纯净生活的关注可能是出于一种截然不同的角度，因为不仅是教会，神秘教派也非常重视节欲自制，并将其视作是获得洞察力和认知的前提条件。例如，玫瑰十字会在1767至1777年间曾规定候选人在入会前必须学会德行之道，克制所有的感官享乐。[113] 如果是被成千上万的人共同分享了几百年的信仰，那么即便再荒谬不经，也很难被引用作为个人精神错乱的证明。

梅塞施密特有可能真的曾经疯癫过，尽管我们有了克里斯博士的精神分析解释，但依然不清楚究竟是什么原因导致艺术家“头脑产生混乱”。克里斯的分析基于的是假设，有时甚至纯属猜测。比如，他认为梅塞施密特一些半身像的嘴巴周围的带状肌肉结构是贞操带的符号象征。[114] 这种联想究竟是来自艺术家的潜意识，还是精神分析师自己的幻想，不禁让人心存疑虑。毕竟如何才能证明肛欲幻想在梅塞施密特的妄想中扮演了重要角色，又如何证明梅塞施密特“对上帝这位创造者自相矛盾的认同”是他对比例精灵恐惧的来源呢？[115]

虽然可能会曲解克里斯严谨的思想，但我们还是冒着这种风险提出了几个关键要点。克里斯的解释究竟有多少能够在历史上留存下来，现在或许还言之过早；但他的一个观察对人们未来讨论艺术活动和精神错乱有极其重要的意义，那就是他认识到艺术家的创作活动可能只是部分，甚至完全不受精

神疾病的影响。不过当我们想要明确区分梅塞施密特“神智正常的”和“精神疾病的”创作时，这种认识却让我们的意图变成了几乎不可能完成的任务。为了证明梅塞施密特存在精神分裂症的典型迹象，克里斯刻意挑选出人物半身像中死板、无知和单调的表现形式、千篇一律的表情以及一些“支离破碎的部分”。显而易见，克里斯对这些特征的理解全部依赖于个人的感性批评。至于那些跟风者，他们可能更愿意在艺术家没有付出太多努力的作品中，发现梅塞施密特才华的不足。

132

据我们了解，其中的两个喙头（图32）对梅塞施密特具有特殊的情感意义。在一系列分为“正常的”交流和雕塑家生活在虚幻世界的人物半身像中，它们是唯一明确的指示。对克里斯而言，它们是“梅塞施密特性幻想核心中最清晰的表达”[116]，克里斯的兴趣在于诠释“精神病机制可能会影响创作活动的程度和方式”[117]。这是一项重要工作，但读者会发现比起阐述明晰的历史情境，潜意识冲动的单调追查模式或许显得过于模糊晦涩了。

第六章

艺术家的自杀

人是如何死的并不重要，重要的是他该怎么活着。

——约翰逊博士

一 一份统计调查报告

精神病学家认为许多不同的心理类型都有自杀的倾向，齐布尔格［Zilboorg］就曾说过："精神病学中没有一个临床案例（如抑郁性精神病，强迫性神经症等）不受自杀冲动的影响。"[1] 这是我们探究语境中一个重要的观点。假如长久以来形成的"疯狂艺术家"形象是基于客观事实的话，那么艺术家应该特别容易自杀。然而，实际情况却恰恰相反，在朋友和同事的帮助下[2]，我们在调查中发现艺术家群体中出现的自杀数量相当稀少。

甚至连自杀倾向都很少被提及，像佛罗伦萨的艺术家安德烈亚·菲尔特里尼［Andrea Feltrini］（1477—1548）是非常特殊的例子。他是一个二流画家，主要从事装饰方面的委托工作。熟悉他生平的瓦萨里称其为"一名出色的画家"，但是

……他天性胆怯，从不单独接受别人的委托，因为害怕索要酬金。

备受黑胆汁折磨，曾几度企图自杀，但在他的伙伴马里奥托［Mariotto］的细心监护和照料下，最终活到了高寿之年。[3]

不过，关于艺术家自杀行为比较罕见的这句声明也许会招来质疑。事实上，我们的确很难看到，数字问题要如何才能超越貌似合理的猜测层面。欧洲历史上曾有过一段漫长时期，自杀被当成一个丑陋的烙印，自杀者的亲属、朋友和传记作者会想尽一切办法去掩盖这种被教廷和社会强烈谴责的行为。与此同时，很多自杀者，尤其是服毒自杀的人可能永远不会被发现。[4] 直到法国大革命以后，大多数欧洲国家才不再把自杀当作是一种犯罪行为。

134 接着，我们要弄清楚艺术家和其他行业之间的自杀比率，但这个数据却又是无法得出结论的。统计学在研究领域是一个姗姗来迟者。除了瑞典之外，在19世纪下半叶以前，有关自杀的统计数据几乎从未被采集过。即使是已经采集到的数据，各地的程序方法也并不一致。在有些国家，要去翻阅警方的记录，而另一些国家则要查看医生的死亡证明，我们还无法肯定是否所有的，或大部分的案件都被记录在案。此外，统计表格通常拟定的标题对我们几乎毫无用处，比如男性与女性、已婚与未婚者，或各个教派之间的自杀事件发生率对比，等等。即使是按照职业的分类，对调查也并无帮助，因为这些表格在职业群体的定义上存在的差异太大了。[5] 艺术家一般不会被列为一类，往往会被归到“其他行业”。在意大利一份1866至1876年的职业统计分析中，艺术家终于以独立群体的形式出现[6]，并且这份调查恰好支持了我们的论点，那就是他们很少有自杀倾向，更准确地说是少于牧师以外的其他所有职业。

据说，自毁在中世纪是相当罕见的行为，以至于从公元400至1400年之间“没有一例著名的自杀事件”被史书记载。[7] 有些学者相信自杀人数之所以从16世纪开始急剧上升[8]，主要原因可能是公众对恐怖行为的兴趣所致。一个专门统计重要理论著作的作者已经整理出了一组数据：从1551至1580年间有4篇

关于自杀的论文，17世纪出现了15篇，18世纪是84篇，而19世纪有540篇。[9] 当然，几个世纪以来书籍的出版总数也在剧增。

出于某些未知原因，18世纪的人们似乎坚定不移地相信最高的自杀率出现在英格兰。美国学者罗兰·巴特［Roland Bartel］在研究这种奇怪信念时提到了笛福［Defoe］，当时后者还在伦敦写作，他暗示英格兰每年自杀的人数比其他所有欧洲国家加起来的总数还要多。[10] 一个法国游客注意到“英格兰人自杀时仿佛他杀那般冷漠”，一个德国人则吃惊于那么多自愿死亡的“人中既有良家子弟，也有社会渣滓”。英格兰的天气自不必说，常被指责要为这些绝望行为负责，这个解释曾让杰弗逊打消了疑虑，因为他认为美国的晴朗天气会保护她的人民避开从英格兰祖先那里继承而来的任何想要上吊的想法。[11] 那些对英格兰天气一无所知，或已经习惯的人则更倾向于责怪不良的生活习惯，认为大鱼大肉和过量饮茶导致了英格兰人的自毁行为。 135

这些荒谬的言论可以帮助我们理解在面对自杀现象时，人们曾是多么无助；但若要期望过去近百年的研究已经解决了有关自杀的基本问题，这种期许又显得过于急躁了。在统计学的基础上，一些学者发现自杀人数适逢共难时期会有所下降，比如战争年代；但也有人认为恰恰相反，“混乱时期尤其容易出现自杀现象”[12]。有人相信受过高等教育的人最有自我毁灭的倾向，有人却把工厂工人置于榜首；有人寻找社会和经济方面的原因，也有人寻求心理上的动机。对外行人而言，所有论点和驳论听上去好像都是对的，又好像都是错的。自杀似乎是一个社会问题，但同样也是心理问题，所有自杀行为的背后都有个人动机。我们近乎欣慰地读到了一份可证实这个自明之理的资料，一位医生在调查了辛辛那提综合医院的1 817份案例后，总结道：“各种人在各种情况下，都会出现自杀的企图。”[13]

有关自杀的书籍[14] 和统计数据很少会提到哲学方面的自杀理由。不过，自愿选择死亡的自由被古罗马，以及后来文艺复兴斯多葛派的信徒看作是人类与生俱来被赋予的最高权力。自杀不仅在这段时期的文学作品中获得一席之地，甚至还出现了真实的自杀案例，比如菲利波·斯特罗齐在1537年以古

代方式［*all'antica*］的自杀。此外，像柳克丽霞［Lucretia］、狄多［Dido］、穆齐·谢沃拉［Mucius Scevola］等古代自杀者在今天被艺术家歌颂成了贞洁、美德、爱与勇气的象征。然而，艺术家是否真的了解这些高尚的古代楷模呢？据我们所知，这些人并非那么英勇崇高，在他们身上体现更多的是痛苦之人所经受的考验、折磨和挫败。不过在讨论他们之前，我们必须要尝试回答这样一个问题：为什么艺术家的自杀行为明显少于其他行业？

忧郁和自杀倾向一直有着密切的联系，有人也许想知道文艺复兴和后文艺复兴时期的忧郁艺术家为什么鲜少屈服于死亡的意愿。像皮耶罗·迪·科西莫和彭托尔莫这样不幸和孤单的人也许是在创作的兴奋和狂喜中找到了一条逃避不满的出路。虽然缺失他人所珍视的快乐，但通过反复强调他们特有的满足感，这种遗憾之情得到了弥补。

不过，由此又引出了另一个问题：柏拉图式的狂热、普罗米修斯般的创造力、与生俱来的天赋，或神圣艺术家的高尚品质，不管如何称呼它们，总之这些被赋予的信念给艺术家带来了宽慰，却有可能让其他人感到绝望。136 我们在前文中曾提到，因专业不足感而滋生绝望在艺术家群体中是罕见现象，正如19世纪的一个艺术家在回忆录中所言："他是怀抱对光明未来的希望才支撑着度过现在的痛苦。"[15] 除此之外，艺术家摆脱行会，获得自由的因素也不可低估。疯狂艺术家的形象无论在哪里都通行无阻，一般人无法轻易容忍的神经质行为出现在他们身上却能得到谅解，甚至还会被暗暗地期待。16世纪的一个作家在鼓励米开朗琪罗的合作者拉法埃莱·达·蒙特卢波［Raffaele da Montelupo］时，坦言道："你是一位雕塑家，因此就拥有了特权，可以任性妄为。"[16] 这种公众态度有助于艺术家的自我调节，减少了他们的自杀行为。

二 罗索·菲奥伦蒂诺

罗索·菲奥伦蒂诺（1494—1540）是艺术史文献中第一个被记载的自杀

者，并立即引来一系列的典型问题。当时唯一一个猜测罗索自杀的资料是瓦萨里的《名人传》。当画家死于法国时，正在意大利的瓦萨里是否收到朋友死亡的如实信息？还是他太过轻信那些毫无根据，甚至充满恶意的谣言？为什么艺术家要在46岁，声名正如日中天的时候结束自己的生命？这些问题之间息息相关，因为它们关系着一个伟大艺术家的生死，以及对当时第一手资料的解读。瓦萨里提供的基本情况大致如下：

罗索·菲奥伦蒂诺，人称罗索，出生于佛罗伦萨，为人彬彬有礼，博览群书，而且极具天赋，是佛罗伦萨手法主义的主要画家之一。他从1523至1524年间开始在罗马工作，1527年罗马之劫时被德国人俘获，而后设法逃脱。在意大利中北部度过了三年动荡不安的生活后，他决心前往法国，并在那里受到了法国宫廷和佛罗伦萨同胞的热情欢迎。瓦萨里提到在巴黎时，

> 他绘制了一些画献给法国国王弗朗西斯一世［Francis I］，这些画之后被收藏在枫丹白露宫。虽然国王对它们爱不释手，但他更喜爱罗索高贵的外表、谈吐和举止，后者身材修长，拥有一头与名字相称的红发，行事严谨、慎重又明智。[17]

不久，国王就委托罗索装饰枫丹白露宫的大画廊（图34），这个工程是他职业生涯中最大的委托项目。他设计创作了众多的小型作品，其中包括“国王餐具柜的所有器皿、马匹装饰、化装舞会和凯旋仪式”[18]。此外，他还被任命为枫丹白露宫“所有建筑、绘画及其他装饰的负责人”，享有优渥俸禄。尽管他大部分时间都住在枫丹白露宫，但在巴黎还有一栋房屋供他使用。而且在收到400斯库多酬金后，他还被赐予了

137

> ……（隶属巴黎圣母院的）圣礼拜堂的牧师职位，以及其他丰厚的收入和赏赐，这些让罗索生活得像一个贵族。他不仅拥有众多仆人和马匹，还经常宴请所有亲朋好友，尤其是刚来到当地的意大利同乡。[19]



图34 罗索·菲奥伦蒂诺，枫丹白露宫大画廊，1534—1537年

但是，这位知名的画家、善于社交的廷臣却总是无法控制住自己的脾气。瓦萨里在传记中详细记录了罗索早年游历意大利时发生的一件事，他在弥撒中与一个牧师争吵打斗起来，并且因为这个丢脸的举动不得不连夜逃离此地。这种缺乏自制力的行为也许为罗索的自杀埋下了祸根。他与关系亲密的朋友及合作伙伴，佛罗伦萨的画家弗朗西斯科·佩莱格里诺［Francesco Pellegrini］同住一起。有一天，罗索愤怒地发现自己被盗走了数百达克特。

疑心此事除了弗朗西斯科，无人能够做到，便叫人将他逮捕，严刑拷问。但佩莱格里诺声称自己是无辜的，并未说谎，最后他被无罪释放。对罗索将这种侮辱性的指控妄加于自己，他当然十分恼怒，抱怨要一雪前耻。

佩莱格里诺发出了一份起诉诽谤的传票，罗索

> ……有口难辩，意识到自己的尴尬处境，他不仅冤枉了朋友，也玷污了自己的声誉。不管是收回原话，还是采取其他的折辱办法，他都已是一个不忠不义之人。因此，他决定不借他人之手，而是以自杀的方式来惩罚自己。一天，当国王逗留枫丹白露宫时，罗索派了一个农民去巴黎购买剧毒药水，假称用来着色上漆，其实是想毒死自己，而且他真的这么做了。[20]

一如既往，瓦萨里的故事并未获得一致认可。有些学者声称瓦萨里对罗索的生平相当了解，因此他的记载肯定无误。[21] 而另一位学者却强烈倾向于废除这个传奇性的自杀说法，因为他发现了一些文献资料，可以证明罗索从1540年4月后就不再参加巴黎圣母院的例行会议，而且他是于同年11月20日去世，并非瓦萨里所说的1541年。因此，他认为画家有可能是在春天得病，并于七个月后自然死亡。而且他还找到了支持这个猜测的事实依据，教会在画家去世几天后公开举行过祭祀亡灵的“忌日典礼”[*un obit triple*]。[22]

138

这篇论文的作者M. 罗伊 [M. Roy] 对自己所下的结论相当谨慎，不过尽管有所保留，他的观点如今却已经成了既定事实，人们普遍相信瓦萨里是错的，罗索没有自杀。然而，罗伊的任何观点其实都不能说明瓦萨里的故事就是错的。首先关于罗索的死亡时间，瓦萨里并不是一个现代历史学家，日期从来就不是他关注的重点。如果考虑到这种情况的话，那么这个错误完全可以理解，他指的也许是1540至1541年的冬天。但由于在写作时没有收到通知，又或是疏忽等原因才导致了这个结果，其实这件事是发生在年尾之前。而罗索缺席例行会议，以及在他死后举行的弥撒庆典也都无法用来证明作者的观点。尽管已经不可能查明究竟是何原因阻碍了罗索履行他的牧师职责，但瓦萨里提到的诉讼案件同样有可能让他忐忑不安，导致注意力被全部转移。这些资料还提到罗索在去世时已经债台高筑，欠下佩莱格里诺一大笔钱。[23] 难道这种事情不会对一个早已习惯锦衣玉食的人产生影响，进而改变他的行为吗？

至于为画家举办的安灵弥撒庆典，乍看之下似乎是一个反对自杀说法的有力证据。我们已经听闻教会将自杀视作刑事犯罪，563年举行的布拉格议会通过的协议仍然有效，他们规定自杀的受害者“在弥撒中不能被追悼纪念”[24]。另一方面，教会也从来没有放弃过自杀者，只要罪人在临终前进行忏悔，接受涂油礼就可以获得饶恕。死者在等待毒药发作的过程中，其实有充足的时间来完成临终祈祷。

因此，我们有理由相信这才是正确的解释。而且，罗伊反对自杀的有力证据——教会为画家举办的安灵弥撒典礼，也许恰好暗示了他的死亡方式造成一种微妙的尴尬处境。根据那时的文献记载，牧师会在当下或尽快为亡者在大教堂和小礼拜堂举办各种弥撒。这种习俗直到后来才逐渐没落，改为仅在圣礼拜堂举办一次“不带其他隆重形式的”［*sans autre solennité*］葬礼。由此看来，新规定也许是考虑到了罗索的情况，所以才没有在他去世那周的周日或之后再度举办弥撒[25]，他当时很有可能死于枫丹白露宫。

除此以外，我们还找到了一段奇怪的铭文，本来应该雕刻在一座佛罗伦萨的墓碑上。瓦萨里曾经将之收录在1550年的《名人传》初版中，当时正逢艺术家去世十周年。不过，这段文字在1568年的第二版中被删除了，显然因为它没有被采用。拉丁文的铭文意译过来的内容如下：

139

> 勇气和绝望让佛罗伦萨竖立起这座纪念碑来怀念佛罗伦萨人罗索，他以创意、构图和各种人像在意大利和法国获得赫赫威名。因企图逃避报复的严惩，遂以毒药替代了绞架，通过有毒的酒杯，亦通过伟大的精神，不幸命丧法国。

1791至1794年版的《名人传》编辑古列尔莫·德拉·瓦莱［Guglielmo della Valle］声称这段铭文“事实上并不严谨”。一个自杀者在教堂受到如此宣扬似乎太不寻常了，这份声明的坦率让它永远不可能被接纳采用。不过，另一方面又证明了在去世十年后，罗索的自杀在佛罗伦萨仍是众人皆知的事情。

三　弗朗西斯科·巴萨诺

关于弗朗西斯科·巴萨诺［Francesco Bassano］（1549—1592）的死亡信息，圣坎齐亚诺教区的登记簿是如此记录的："1592年7月3号，死者梅塞尔·弗朗西斯科·巴萨诺，画家，42岁，长期患有潮热；八个月前，在一次狂乱发作时从窗口跳了下去。"[26] 即使在罗马，这个绝望的行为也不是秘密新闻。大约过了50年，巴廖内称其是一个谣言。[27] 通过巴萨诺的传记作者们，我们拼凑出了导致画家不幸结局的背景。

弗朗西斯科在父亲雅各伯［Jacopo Bassano］的监护下长大，29岁成婚，翌年离开了出生地巴萨诺，定居威尼斯，这也是他生平第一次离开父亲的作坊。家族声誉加上个人才华确保他收到了不少委托订单，因而收入还不错。他的才华虽然毋庸置疑，但其实主要还是依托父母的名气。老巴萨诺对这个儿子相当上心，时常出现在威尼斯，密切关注儿子在总督宫的工作，再加上丁托列托、委罗内塞［Veronese］、帕尔玛·吉奥瓦尼这些大师的存在，种种因素都对巴萨诺建立自信毫无益处，而这又是他一直以来所缺失的东西。比他年轻一点的同代人，作家里多尔菲谈到了他的"单纯"，说他从母亲那里遗传到"某种轻度头晕，随着时间推移，越发严重，最后变成了精神错乱"[28]。

另一个传记作者威尔齐［Verci］是巴萨诺的同乡，他从当地可信的传闻中取材；而且，尽管比里多尔菲晚了一个世纪左右，但他还是借鉴了前人大量的素材。他说弗朗西斯科，

> ……性情温柔文静，天性害羞孤僻（图35），不爱各种交往和消遣活动，一心专注在他的艺术研究和运用上，过着一种纯洁天真的生活。他的头脑是如此简单，不加疑虑地轻信他人，听闻到的任何传奇故事都会让他感到焦虑和恐惧；那些荒诞不经的传说通过他的想象被渲染得活灵活现，他对小说人物的不幸遭遇充满同情，甚至感动到落泪。因为受到这种弱点的折磨，以及在绘画时不知疲倦地辛劳工作让他精神疲惫，

140



图35 弗朗西斯科・巴萨诺，《自画像》（常被认作是莱安德罗・巴萨诺的作品），佛罗伦萨乌菲齐美术馆

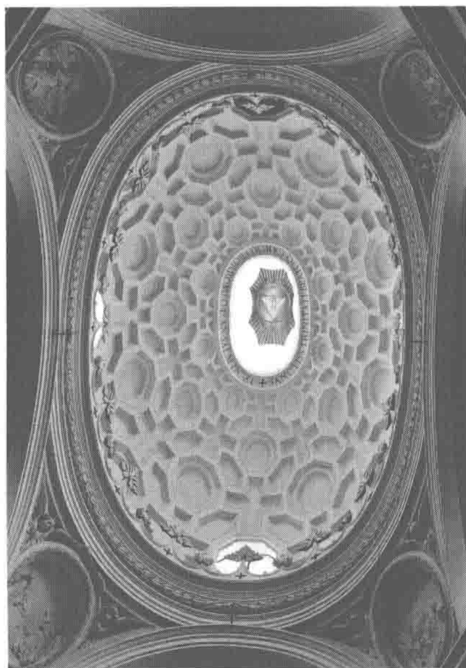


图36 弗朗西斯科・博罗米尼，四泉圣嘉禄堂的圆顶，1638—1641年，罗马

容易陷入一种暴躁的臆想症，常常变得失去理智。最后，他被狂怒冲昏了头脑，认为自己即将遭到逮捕，不安地在家中到处逃窜，躲避朋友，甚至仆人，对妻子也失去信任，怀疑她可能会把自己交给警察。而深深爱着他的妻子一直在照顾他，同时为了治好他，到处请医生前来诊治。然而，所有的关心都是徒劳。有一天，他偶然独自留在家中时，听到很响的敲门声，坚信是警察来抓人，于是落荒而逃，从一个窗户爬了出去，急速摔了下来，在太阳穴撞到一块石头后，倒地身亡。[29]

四 弗朗西斯科・博罗米尼

巴萨诺的自杀企图之所以可以被拿来自由讨论，是因为他活到了足以赎罪的年纪。出于同样原因，博罗米尼的行为也从来不是秘密。事实上，他也

许是迄今为止唯一一个会被人轻易联想到的自杀艺术家，倒不是因为他的疾病和死亡都有据可查，而是这位最神秘的巴洛克大师的悲剧人生和他奇怪的建筑风格之间有如应声和答般的关系。

弗朗西斯科·博罗米尼出生于科莫湖畔的一个小镇，约1620年去了罗马，以石匠和建筑绘图师的身份一直工作了将近十年时间，在亲戚老卡洛·马德诺［the aged Carlo Maderno］的指导下学习重要的技术知识。正是这种专业技能，而非个人天赋让他被贝尼尼雇用，参与了一些建筑项目。直到35岁，博罗米尼才收到了他的第一项独立委托——四泉圣嘉禄堂。关于这座教堂，他的赞助人写道："每个人都认为在艺术成就、幻想、卓越性和罕见性上，世间再也找不到任何一座与之相似的建筑（图36）。"[30] 从此以后，终其一生乃至死后，博罗米尼的作品引发的反响一直都是好坏参半。有人欣赏他的想象力和宏伟创作，尽管他们可能会对他的"奇异和迷人的想法"[31] 略感不安。还有一些人，比如带着传统偏见批判他的贝洛里则以"哥特式建筑师"，当时最具贬义性的绰号来表达他们的厌恶之情："完全是个门外汉，建筑的堕落者，世纪之耻。"[32] 他的传记作者帕塞里提醒我们，他"在建筑问题上的品位是独一无二的，完全无法模仿"。在博罗米尼去世前两年，贝尼尼参加巴黎的一次社交活动时，众人在谈话中一致同意他的建筑很奇怪（原文用的是"荒诞不经"［chimerical］）。[33] 他的生活方式，同样也让他显得与众不同。

141

> 无论身处何地，他都异常引人注目，因为他坚持穿着同一套衣服不断出现，不希望遵循正常着装的习俗。
>
> 博罗米尼并不是一个有钱人，他从不允许自己受累于金钱或家庭负担，不屈服于婚姻的束缚，也没有要积累财富的意愿。[34]

这样一个人是不可能和他的赞助人或艺术家同事轻松相处的，事实上，他也的确遇到很多困境，尤其是在晚年的时候。教皇英诺森十世［Innocent X］去世后，他曾有过一段屈辱的经历，当时他身为纳沃纳广场圣阿涅塞教

堂的建筑师，却被卡米洛·潘菲利亲王［Prince Camillo Pamphili］解雇，而继任者还是四年前被他取代的拉伊纳尔迪［Rainaldi］。他的脾气似乎相当暴躁，盛怒之下尤为冷酷。在拉特兰圣约翰大教堂工作期间，有人破坏大理石坯料被当场撞见，博罗米尼把这人抓了起来，殴打致死。[35] 他的同代人还谈到过他的嫉妒心。因为贝尼尼，他尤感沮丧，前者的成功和声誉让他黯然失色，他只能痛苦地认识到自己不过是个低人一等的建筑师。这一切

> ……让他如此伤心难过，以至于为了摆脱忧郁的折磨，他决定启程去伦巴第旅行。然而，一回到罗马，忧郁又去而复返，为此他把自己反锁在房间里，整整一个星期不曾出现。[36]

博罗米尼在68岁那年身染重病，“被高烧折磨，情况凶险异常”[37]，而且还

> ……再次遭受忧郁症的猛烈侵袭，导致身体变得如此憔悴，脸变得如此可怕，以至于短短几天竟到了无法认出的地步。他用无数恐怖的方式扭曲嘴唇，或不时用可怕的样子转动眼球，有时又像只愤怒的狮子一样咆哮颤抖。他的侄子贝尔纳多［Bernardo］不仅咨询医生，听从朋友的建议，还多次请牧师前来看望他。所有人都认为他不应该独处，也不适合工作，还有人不惜一切代价努力让他入睡，因为只有这样才能使他的精神平复下来。他的侄子给仆人下达了这样的明确指令，而他们也依令执行。但他的病情却没有得到改善，反而变本加厉，后来才发现他从未遵守过这些嘱咐。因为所有要求都遭到回绝，所以他认为这不是为了他好，而是为了激怒他。他的不安由此加剧，随着时间推移，忧郁症转变成了胸口疼痛、哮喘和间歇性发作的疯狂。一个盛夏的夜晚，他好不容易让自己躺下睡觉，但仅睡了一个小时，又清醒过来，于是他起身跟值班的仆人要一盏灯，想写点东西。仆人却告诉他，这些事情是被医生和他的侄子明令禁止的。他试图倒回床上继续睡觉，可又闷又热的夏夜

142

实在让人无法入睡。他开始像往常一样焦虑地翻来覆去，有人听见他发出惊呼："你何时停止折磨我啊，悲观的念头？我的心何时停止烦躁？所有这些悲伤何时离开我？……在这残酷恶劣的一生当中我还能做些什么呢？"由于之前照顾他的人粗心大意地将一把剑留在桌上，他愤怒地爬起来，朝它撞了上去，不幸的是，这把剑从他的前胸穿透到了后背。仆人听见响声，冲进来看到这个可怕的景象，急呼他人过来帮忙。此时已经半死不活的博罗米尼浑身是血，被放回床上。他知道自己将不久于人世，遂叫来告解神甫，并立下了遗嘱。[38]

尽管只有1730年的传记中记载了此事，但其真实性无可辩驳，因为所有内容都和博罗米尼本人的声明相吻合。事故发生在1667年8月2日清晨，博罗米尼当天还活着，没有立即死去。尽管受了致命伤，但他仍然神志清醒，准确地描述了所发生之事，并亲手签署了协议，接受了临终涂油礼。[39] 根据遗愿，他被葬在亲戚老卡洛·马德诺——他敬爱的老师和最好的朋友身边。

五　彼得罗·泰斯塔

彼得罗·泰斯塔［Pietro Testa］的传记作者们没有任何理由和借口能让自己感到安心。这位画家去世时是孤身一人，他的朋友煞费苦心地想要将他的突然离去解释成一场不幸的事故。可如今看来，我们也许可以认为这是本人故意为之。

泰斯塔（1607/1611?—1650）出生在卢卡，于1630年前来到罗马，先拜多梅尼基诺为师，后又投入彼得罗·达·科尔托纳［Pietro da Cortona］的门下。他是一个多产的创作者，尤其在雕刻方面；对历史和理论研究也怀有极大兴趣，但他显然算不上成功人士。帕塞里对泰斯塔感到痛惜："从来没有为自己争取到那些可能助他飞黄腾达之人的庇护。"

最近，有人认为泰斯塔的失败是由于他偏好奇怪的主题（图37），忽视

143



图37 彼得罗·泰斯塔，版画，1641年

绘画而去研究蚀刻版画这类小众艺术，缺乏共鸣又加深了性格中的裂痕，内在的浪漫主义倾向和外在的传统理论把他夹在中间，进退维谷。[40]

在描述他这种苦苦挣扎的困难时，他的传记作者们保持了口径一致。帕塞里谈道：

> ……他不知道如何成为那种笑里藏刀的狡诈之徒。伟大而高尚的才华让他强烈倾向于哲学，更喜欢隐居和独处，这是他最大的障碍，因为他无法适应谄媚奉承的角色。[41]

作者接着描述了泰斯塔如何“陷入极度的忧郁”，如何“独自一人去最孤寂的荒郊野外”，他认为，又或是假装相信画家在其中一次独自漫游时，

不小心溺毙。自杀的谣言立刻流传开来，帕塞里称其是“诽谤和恶意捏造”；巴尔迪努奇则试图去遏制谣言，他声称泰斯塔当时正在观察彩虹映在台伯河面的倒影，然后滑倒了，要么就是“脚下的泥土松动了”[42]。至于和画家相识的桑德拉特，泰斯塔曾于17世纪30年代在罗马为他工作过，又做了另一番解释：“有一天在台伯河岸边，一阵风突然把他的帽子吹进河里，当他试图去捞回来时，不幸掉入水中，又孤立无援，最后悲惨地溺水身亡。”[43]

桑德拉特了解并喜欢这个“腼腆的斯多葛派信徒”，为我们留下了一段精彩的人物特写。当他发现艺术家生计艰难后，还经常接济他“食物、衣服和钱财”。显然在这位作家看来，如果承认了朋友的犯罪行为，无疑将有损自己的良知和体面。

六　马尔科·里奇

当泰斯塔的传记作者们想方设法为他的非正常死亡寻找各种薄弱借口时，与他同时代的马尔科·里奇［Marco Ricci］（1676—1730）却将画家原本可能的自然死亡变成了一桩可疑的自杀。对于这位著名的威尼斯风景画家，一本出版于1738年的笔记中记载了如下评论：

> 他死于叔叔塞巴斯蒂亚诺［Sebastiano］的家中，他们共同生活了13年，死因是高烧和黏膜炎。
>
> 马尔科在青春期时是一个堕落的家伙，生活过得一团糟，毫不为耻地和卑贱粗俗之人在酒馆厮混。一天晚上在酒馆里，因为一个贡都拉船夫说的几句话，他觉得受到冒犯，就拿起酒杯砸在那人头上，把这个不幸的人砸死了。之后，他的叔叔听闻达尔马提亚区斯巴拉多有一位杰出的风景画家，所以就把他送去了那里。马尔科师从那位画家，并获益良多。大约四年后，他回到了威尼斯。与此同时，他的叔叔也平息了当地的法律纠纷。据说，马尔科本人相当古怪。他从英格兰回来后，住在威

144

> 尼斯的叔叔家里，突然动了想死的念头，但又想要死得像个骑士一样。一天早晨，他穿上最奇怪的衣服，随身佩戴好一把剑，然后躺在床上。[44]

他把自己关在房间里，虽然饥饿难耐，却坚持在床上躺了两天两夜。他的家人吓坏了，不知道他究竟在不在房间里，最后只好破门而入，发现饿得半死的马尔科穿着奇装异服正在等待死神来临。他很快恢复了健康，没有再重复这个特别的实验。不过，他最终还是离奇死亡，因为他把医生开的无害处方换成了致命毒药。不管整个故事是捏造的，还是医生本人传播谣言来掩盖自己的失误，抑或是马尔科放弃了骑士般死去的殊荣，真的将自己毒死，真相可能永远无法解开了。鉴于后文将讨论的内容，我们只能说他的放荡生活和失控脾气其实并不一定说明他的情绪也是不稳定的。

对于大约从1450至1800年之间在意大利死去的成千上万个艺术家而言，五个自杀者似乎只是一个极其微小的数字，而且其中只有两例得到确认。这种计算方式并不是无稽之谈，我们找到了佛罗伦萨市民的日记，虽然这种方式稍显消极，但在某种程度上的确证实了我们的观点。从1450年卢卡・兰杜奇开始的日记，一直到1542年某个无名作者的日志，在这92年间，一共有八个自杀者被提到，其中没有一人是艺术家。

七　自杀的北方艺术家

荷兰和英格兰

北方国家的情况也相差无几。豪布拉肯似乎只听过三起自杀事件：鲜为人知的雅各伯・德・沃尔夫［Jacob de Wolf］（逝于1685年）跌落在房间角落的匕首上，结束了生命；彼得・凡・拉尔是一个可疑的案例；[45] 伊曼纽尔・德・维特［Emanuel de Witte］（1617—1692）也被怀疑是自尽身亡。

德・维特的生平留下了充足的文字记载。他较为出色的作品，尤其是教



图38　伊曼纽尔·德·维特，《教堂内部》，署名日期为1656年，汉堡艺术馆

堂内部的完美结构透视图（图38）可能要被排在17世纪艺术作品的前列。尽管酬劳颇丰，但他却时常陷入财政危机。因为他把所有钱都用来喝酒和赌博，以至于不得不将日常用品、家具和画作拿去典当，不仅欠下多年房租，甚至连卖画的钱也透支一空，愤怒的雇主把此事闹上法庭后，他才交付作品。根据法庭记录，曾有四人被指控行为不端，并且因为“极度无礼”和“大声喧哗”受到罚款处理，70岁的德·维特就是其中之一。因此，

145

……当他看到福耳图那［Fortuna］离弃了他，所有人都躲着他，把他当成一个异类，他陷入赤贫如洗的境地，并丧失了自信。

因为他活着的时候与其他人不一样，所以他的死亡也要与众不同，他似乎是亲手结束了自己的生命。[46]

英格兰从来没有出现过知名艺术家自杀的事件。我们听说过亨利·蒂尔森［Henry Tilson］（1659—1695）的名字，他是一个为英国名流创作过成功肖像的二流画家，但这种为上流社会服务的肖像画家在当时比比皆是。伯顿的忧郁天才观提倡一种“摆脱身体锻炼”的生活方式，弗图［Vertue］受此影响，形容他

> ……比起赢得女人的欢心，更加精于艺术。他曾经长期追求一个情妇，最后在她的刻薄下染上了忧郁气质，死气沉沉的案牍生活让他最终朝自己的心脏开了枪。[47]

依靠微型肖像、铜版画和水彩画赢得一定声誉的爱德华·代耶［Edward Dayes］（1763—1804），他的死亡似乎也没有引起很大震动。

> 他的性情既不温和也不开朗，可能是因为这个原因，他亲手加速了自己的死亡。这件哀伤的事情发生在1804年5月的最后一个星期，贝德福德广场弗兰西斯街的房间，他多年居住的住所。[48]

法国

曾经导致法国皇家美术学院艺术家们心烦意乱的心理焦虑和刻骨积怨，透过弗朗索瓦·勒穆瓦纳［François Le Moyne］（1688—1737）的生死，显得尤为引人注目。勒穆瓦纳出生于巴黎，13岁进入皇家美术学院；五年后，拿到了人生中的第一个奖项——学院奖的三等奖；第二年，又成功获得一等奖；1711年，更是赢得了罗马大奖。但由于战争原因，他直到1724年才去了意大利，并且只停留了七个月的时间。勒穆瓦纳的一生都在嫉贤妒能、尔虞我诈和充满敌意的氛围中生活，这是当时巴黎官方艺术界的不良风气。他受野心所累，费尽心力。他向作家朋友德扎利尔·达·让维尔［Dézallier d'Argenville］抱怨自己的画“在巴黎美术展览会上被放在了可怕对手的旁

边”。因为害怕落于人后，他不停地工作，甚至超出了自己可以承受的强度。比较出名的是

……他的易怒敏感，都来自对他本应获得的认可和荣誉的渴求，可他却认为这些根本无法与他的实力相称。在他眼中，没有一个人不逊色于他；无论给他什么，他都觉得不够；出于同样理由，对被应许的一切，他都认为远低于自己所应得的。[49]

他的身体和思想都无法再承受这种压力，健康也出了问题：

勒穆瓦纳得了严重的头痛，导致常常无法工作。他的妻子又在他为巴黎美展筹备期间不幸去世，痛失爱人让他悲不自胜，乃至一度离开了自己的工作室。

在生命的最后六个月中，他患上了痨病热，几乎得不到休息。他怀疑每个人，坚信自己一直在被警察跟踪。为了让他转移注意力，他的朋友们给他念罗马史书，当听到一些高尚的罗马人自杀时，他把这些章节重读了一遍，并大声惊叹：多么美丽的死亡啊！[50]

这是我们找到的唯一一个暗示斯多葛派自杀权利的典故，不过勒穆瓦纳的死亡却跟古典庄严的自杀没有太大关系。他的朋友非常清楚他们必须对艺术家采取一些极端措施，因为他的情况明显在不断恶化，因此

……1737年6月4日早上，就在勒穆瓦纳被任命为首席画家的十个月后，和他一起去意大利旅行的朋友伯杰［Berger］先生来到他家。正如前天晚上安排的那样，他假装带艺术家去乡下休息几天，其实是把他关起来，准备尝试类似情况下通常采取的治疗方法。不知勒穆瓦纳是怀疑还是想象他将被带去监狱，因为这个念头长期困扰着他，所以听到朋友

的脚步声走近，他把自己反锁在房间里，默默用剑刺了自己九下。对这场悲剧一无所知的朋友还在急切地恳求他把门打开，就在朋友威胁要强行破门时，勒穆瓦纳攒足力气打开了门。精神错乱让他沦落到如此凄惨的地步，不过在那一瞬间，他就倒下断气了。[51]

通过下面这个名不见经传的法国年轻画家的短暂一生，我们仿佛又置身于另一个全然不同的世界。他的资料一如为数不多的保存记录，带着惯有的平淡和真实感，让人不由联想到浪漫时代最初的氛围，波希米亚的氛围。

让-路易·索斯［Jean-Louis Sauce］，1760年出生于巴黎的一个鞋匠家庭，1788年去世。他在23岁时通过入学考试被美术学院录取，第二年就赢得竞争激烈的“一等奖”。同年，他坠入爱恋，随后

147

……与一个名叫吉娜维芙-罗莎莉·普瓦里耶［Geneviève-Rosalie Poirier］的蕾丝小女工同居了三年，他承诺要娶她为妻。他们在婚礼前夕碰面，他把她带去了自己的住所，位于沃日拉尔路上一栋建筑的五楼房间，当时住在波地菲街的雕塑家斯柏德鸠斯［Spercius］也在场。一顿丰盛的晚餐过后，也许是喝了白兰地过于激动，索斯扑向这个不幸的女孩，尽管她哭着请求饶恕，但他仍然朝着她开了两枪，又用剑刺伤了她。随后，他从窗口跳了下去，头重重砸在人行道上。医生在被害者身上找到不下六处伤口，但鉴于伤口都不深，所以还有希望挽回生命。

房东拒绝照看自杀者的尸体。[52]

我们对索斯的作品几乎一无所知，只知道他有五幅带褐色水彩的铅笔素描在1814年被拍卖了八法郎，其中至少还有两幅作品应该保存完好（图39）。

丹麦

最后，我们将以两个自杀的丹麦艺术家，画家埃里克·保尔森［Eric



图39　让-路易·索斯,《酒神狂欢节》,素描,署名:索斯,纽约私人收藏

Pauelson/Poulsen](1749—1790)和雕塑家约翰内斯·韦尔特维兹[Johannes Wiedewelt](1731—1802)的故事作为本章结尾。保尔森中庸的才华和相当平凡的生活没有让传记作者对他的行为动机发表任何意见。我们得知他在30岁时,用三年时间游历了德国、法国、瑞士和意大利。他曾申请加入圣卢卡学院,但是遭到拒绝,不过在1784年回到丹麦后,他成为杜塞尔多夫、博洛尼亚和佛罗伦萨三座学院的成员。四年后,他被丹麦王子送到挪威,在那里创作并带回的风景水彩画为他赢得了不少赞誉。我们尚不清楚他在41岁时结束自己生命的原因,而且也不知道是通过何种方式。[53]

相对而言,韦尔特维兹引起了更多的关注。虽然"曾是他同胞的骄傲"[54],但韦尔特维兹在今天被记住的理由却并非因为个人的创作,而是源于他和J. J. 温克尔曼[J. J. Winckelmann]的友谊。作为一个前途无量的青年,韦尔特维兹在19岁时奔赴巴黎学习,拜入库斯图[Guillaume Coustou]门下。三年后,他前往罗马,在那里遇到了温克尔曼,和这位年长的学者结下了亲

密友谊，并在后者的影响下，年轻的雕塑家成为新古典主义理论最早和最狂热的拥护者之一。当韦尔特维兹回到阔别七年的哥本哈根后，他在古代和现代语言上的学问和精通程度，与他的艺术水平一样让自己的同胞留下了深刻

148 印象。他的新派作风掩盖了才华上的弱点。[55] 一举成名后，他平步青云，赢得了各种荣誉和头衔。一年后，他就被任命为宫廷雕塑家和学院成员；30岁时，成为雕塑教授；41岁当上学院院长，并在这个职位上工作了将近20年时间。

但随着岁月老去，面对年轻后辈的竞争，尤其是他的学生，声名渐隆的托瓦尔森［Thorvaldsen］，韦尔特维兹再也无法维持自己的超然地位。1788年，他申请普鲁士国王的宫廷雕塑家职位，却惨遭拒绝，国王更青睐比他小30多岁的年轻艺术家沙多［Schadow］（1764—1850）。背负着照顾两个姐妹和一个丧失劳动能力的朋友的生活重担，加上财政和健康问题越发恶化，他最后选择投水自尽，结束了自己的痛苦。

八 结 论

在5个意大利画家的名额基础上，我们又增加了9名北欧自杀者。这14起（其中包含了4起不确定的）事件发生的时间跨度约为450年，即在约1350至1800年之间，这是我们的记录中唯一一段比较可靠的时期。如果把这个数据进行归类分析，那么我们可以得出以下结论：在公元1500年前没有自杀的记录；16世纪出现2例，17世纪出现6例，在接下来的104年中又发生了6例。如此看来比较特别的是，14（或已经确定的10）起自杀事件中有4起发生在18世纪末至19世纪初的短短16年间。当时自杀已经摆脱了一些恶名，之后或多或少又受到歌德的《少年维特的烦恼》的影响，自杀在专业人士和知识分子中变得比以往更加普遍。

尽管得出的统计数据比较模糊，但我们认为它们反映出的总体趋势应该是正确的。这些证据显示在涉及自杀时，艺术家的行为要比“普通”人正常得多。

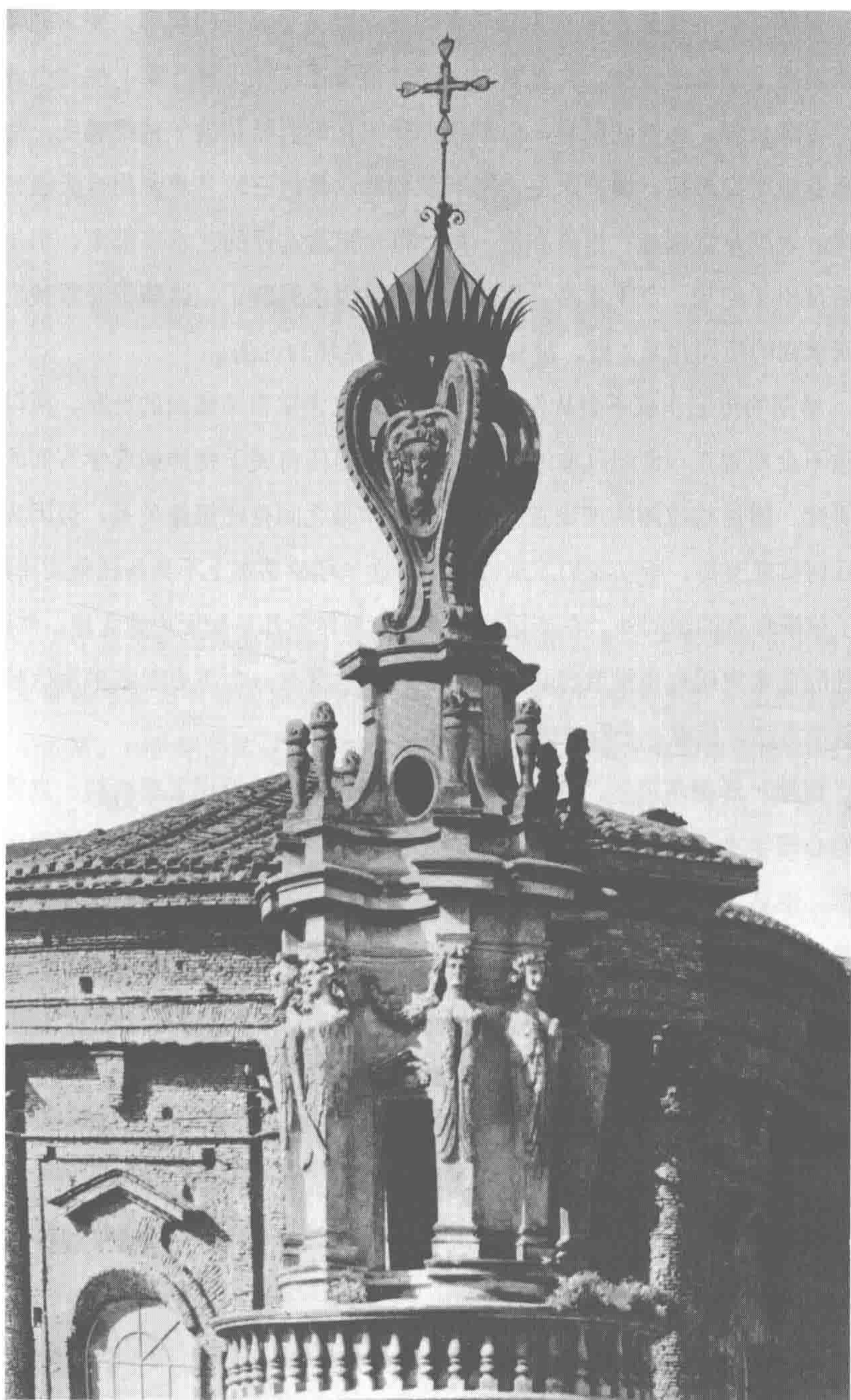


图40　弗朗西斯科·博罗米尼，圣安德拉夫拉泰堂塔，1653—1665年，罗马

足够详细的信息来源也为自杀者的死亡提供了合理的解释：罗索的动机应该是出于荣誉感受挫，文艺复兴时期的荣誉观（详见第八章）使这个解释变得合情合理；弗朗西斯科·巴萨诺和勒穆瓦纳明显是由于神经错乱，他们都患有被害妄想症；博罗米尼、泰斯塔和蒂尔森这三位艺术家用今天熟悉的术语来说就是忧郁症；里奇和德·维特符合堕落古怪的艺术家形象；韦尔特维兹是出于绝望；至于索斯，据说他可能是因为喝醉了。这些记录跟我们今天所读到的新闻并无二致，没有什么更好或更坏的说法。

149 早期的传记作家不会从作品特征中寻找艺术家自杀倾向的反映，所以我们也不会期望在19世纪以前的历史文献中找到任何关于精神病理学方面的调查研究。即使柏拉图的理论宣扬了思想和作品之间存在镜像关系，但因为没有任何实证支持，所以我们无须特意指出这个理论基本上不具备任何实用性，除了炫耀作者的学问外，在传记的“平淡”写作中几乎毫无用武之地。然而，现代的艺术史研究也没有探讨这个问题，几乎没有一个历史学家采用这种新的科学方法，只有一个特殊的例子除外。

汉斯·泽德尔迈尔[56]在研究博罗米尼的作品时，沿用了恩斯特·克雷奇默的心理学术语，试图从博罗米尼的建筑特征中挖掘出艺术家心理不稳定的证据。他认为博罗米尼是“精神分裂性”人格，一种尚且保持在正常范围内的精神分裂状态。根据泽德尔迈尔的分析，博罗米尼的自杀是精神分裂愈加严重的结果；因此，他在建筑师的后期作品中发现了这种病变过程的典型迹象（图40）。泽德尔迈尔本人没有意识到他的论文存在着一个陷阱。从逻辑上说，许多类似于博罗米尼的艺术家也应该在他们的艺术中表现出相似特征，然而这点却根本无法论证。因此，即使在这个经典案例中，作品和自杀者个性之间的关系之谜可以说仍是悬而未决。

第七章

独身，爱情和纵欲

关于艺术家的风流韵事，学者们对这个主题发表了异常矛盾的见解。有人发现艺术家有明显的独身倾向，也有人认为他们中大多数人都天生多情，甚至滥情。19世纪的传记作者常常将过去的艺术家描述成简单坚定的顾家男人，与之相反的故事要么被视为特例，要么就是恶意诽谤。相比之下，现代作家则更乐意去挖掘过去和现代艺术家身上的同性恋倾向。

问题的关键在于如果引经据典的话，每一种观点其实都能找到证据支持。有多少独身的艺术家，就能轻易找到数量相当的拥有幸福婚姻的艺术家；同样，有多少唐璜，就有多少厌女者。如果我们只是依照常规做法，去审视“伟大的”艺术大师生平的话，那么还是无法得出任何具有普遍性的结论。需要预先申明的是，我们并无任何企图，而且也没有找到任何一种可靠的方法来计算艺术家群体中哪种恋爱形式更占优势（或劣势）。所以，本章所要展现的不过是数个世纪以来，随着道德风气的转变，艺术家性爱习惯的变化趋势。

一　独身主义者

倘若谈到独身艺术家，一再被引用的经典案例当然是米开朗琪罗、莱奥

纳尔多和拉斐尔。不过，他们厌恶或放弃婚姻的理由却毫无共通之处。

身为一位伟大的孤独者，米开朗琪罗却有着强烈的家庭观念。就像其他的意大利好男人一样，他尽责地履行自己的义务，毫不吝啬地用忠告和钱财帮助兄弟们和侄子利奥纳多［Lionardo］，尽管他也不断抱怨他们对自己的时间和钱包的贪婪索求。从大量书信来看，友情和爱情对他同样重要，因为他回应的态度总是相当热切，尽管有时会反复无常。关于他是否真的爱过一个女人，这点尚且存疑；但他钟情于俊美男子的事实已经得到了充分证实。鲜为人知的是，米开朗琪罗在1522年与盖拉尔多・佩利尼［Gherardo Perini］，1534年与菲伯・迪・波焦［Febo di Poggio］的往来书信，以及1544年献给路易吉・德尔・里奇奥的侄子切奇诺・布拉奇［Cecchino Bracci］的悼念诗，都清楚地表现出了这种倾向。[1] 然而，无论在青年还是壮年时期，他似乎从未有过强烈持久的依恋。当托马索・卡瓦列利和维多利亚・科隆纳［Vittoria Colonna］（1490—1547）来到他的生命中时，艺术家已是垂暮之年。

年轻的罗马贵族卡瓦列利和米开朗琪罗的初次见面是在1532年，当时艺术家已经58岁了。两人的友谊一直维系到1564年2月的一天，当时托马索・卡瓦列利和其他两个朋友、两个医生、一个老仆人一起陪伴大师度过了他生命中的最后一刻。

至于米开朗琪罗和佩扎罗的侯爵夫人维多利亚・科隆纳的情谊则始于1538年，当时他已过花甲之年，而她也已是年近半百。这个女人在儿时就被订下婚约，19岁嫁给了佩扎罗侯爵，但两人聚少离多。她的丈夫戎马一生，于1525年去世。维多利亚・科隆纳膝下无子，又中年守寡，虽无美丽的容颜，但却天资聪颖。她当时已经处于半退休的状态，时常往返于罗马、伊斯基亚、奥维多和维泰博的修道院，和许多学者有着书信上的往来。她在遇见米开朗琪罗的时候，已经以女诗人的身份赢得了些许名声，而且她的虔诚也享有很高声誉，尽管她的新天主教观点招到了某些质疑。米开朗琪罗和这位贵族妇女互赠了信函、短诗和十四行诗，雕塑家还送给她几幅无比虔诚的宗教素描

画，象征着他的友谊和敬意。在罗马会面时，他们常在仰慕者的小圈子里谈论崇高的理念，谈话内容的主旨已经被弗朗西斯科·德·霍兰达出版成书。在阅读了维多利亚·科隆纳写给米开朗琪罗的几封信后，读者也许无法通过这些略显做作又相当婉转的倾诉来体会她对收信人的迷恋之情。比起书面语，她可能属于那种更擅长言谈的人。不过，米开朗琪罗的确被她深深打动，即使在她死后多年，仍然把她所写的每个字都视若珍宝。他不仅保存了她的书信，还把她的143首十四行诗装订成书，就像他告诉侄子的那样，“曾借给许多人，所有的诗如今都已经出版发表了”[2]。

米开朗琪罗从未对他内心的感受和激情保持缄默，不只是那些收到信件和诗歌的对象，许多相识的朋友也都对此心知肚明，他的爱情诗在朋友圈里曾经广为传阅。他还多次请他的朋友，银行家路易吉·德尔·里奇奥修改他给托马索·卡瓦列利的十四行诗，连皮翁博都为他和卡瓦列利传递过书信。米开朗琪罗和里奇奥都爱慕切奇诺·布拉奇的美貌，为这个15岁就夭折的男孩感到悲伤。他送给托马索·卡瓦列利的素描所蕴含的“私人”含义只有我们才会觉得隐晦，因为他们的信息对于那些说着同样语言的人而言，肯定不难理解。然而，这些友谊似乎不太可能让米开朗琪罗背负上罪恶感，他的柏拉图之恋也不像最近断言的那样是“自我拒斥”[3]。他和身边的朋友都认为柏拉图之恋是人类精神契合可实现的最高形式，而不知情者的陋规根本无法与之相提并论。我们在此完全赞同潘诺夫斯基教授的观点，他认为“在他的同代人中，米开朗琪罗是唯一一个全盘接受新柏拉图主义的人”，他“在所有受到新柏拉图主义影响的艺术家中，是唯一一个可以被称作真正的柏拉图主义者”。[4]

152

米开朗琪罗爱情诗的真实性很快就被人曲解，保守人士担心这些诗歌可能会暴露出他是一个同性恋。作为诗歌集第一版（1623年）的编辑，他的侄孙能够想到的权宜之计就是一删了之。[5] 后来的批评家更是编造出种种荒谬借口来为崇敬的大师洗刷堕落的污名。[6] 瓜斯蒂［Guasti］、西蒙兹、弗雷等人

都认为诗歌和书信中的优雅文字大多是一些文学上的陈词滥调，主要用来显摆学问，以及对过去伟大楷模的熟悉程度。

莱奥纳尔多选择独身，似乎是为了切断一切联系。虽然在年轻时，他确实具有强烈的同性恋倾向（参见第170页），但他既不需要，也不给予任何形式的友谊。到了晚年，他对满足动物性的本能更是抱以嘲弄态度，并且随着年龄增长，愈发厌世。

与之相反的是，拉斐尔完全不反对婚姻。对他来说，这不过是一个在正确时间做出正确选择的问题。而且，他也非常喜欢女性伴侣，我们会在后文中提供充足证据来证明他丝毫没有独身的倾向。

如同今天一样，终身未婚的单身汉当时也是常被戏谑的对象。下面这个关于波提切利厌恶婚姻的故事最初被收录在一本无名氏的手稿中，时间大约为1537至1542年间，而画家是于1510年去世，两者相隔的年代不远。之后，153 这个故事又和其他趣闻逸事汇编在一起于1622年出版。即使在写作过程中被粉饰加工过，这个故事也并非完全是谣传。

> 有一次，托马索·索代里尼［Tommaso Soderini］催促桑德罗·波提切利给自己找个伴，后者回答说：我告诉你最近一个晚上发生了什么事。我梦见自己娶了妻子，这让我悲痛到立刻惊醒过来。为了不再睡着继续做这个梦，我从床上爬了起来，像个疯子一样在佛罗伦萨城里转悠到天亮。托马索老爷听完就明白他最好不要再提起这个话题了。[7]

不考虑职业的话，其他未婚艺术家一直坚持单身的理由其实也都大同小异。这份长长的名单中大师云集，包括了阿尔贝蒂、彭托尔莫、罗索、凡·代克、普桑、克劳德［Claude Lorrain］、雷尼、华托［Watteau］和雷诺兹。我们不确定能否在这些案例中找到共通点，也不确定能否在独身艺术家的作品中发现某些典型特征。不过，有人已经做了这样的尝试，其中甚至还

包括将“心理学”一词当作诅咒的学者。伟大的威廉·冯·博德［Wilhelm von Bode］观察到：

> 波提切利、卢卡·德拉·罗比亚、多纳泰罗、莱奥纳尔多和拉斐尔等未婚艺术家都喜欢将迷人的圣母作为描绘塑造的对象，这不是一种特殊现象，其原因可能是，比起欲望的满足，对圣母的思慕更加能够激发艺术家的想象力和创造力。[8]

事实上，博德是在以他的方式来表达现代术语所谓的“压抑”和“升华”。在19世纪之前，这样的观察和言论从未进入过作家的脑海中，他们只是从一个纯粹务实的角度来看待艺术家的未婚状态。据说，年轻的布鲁内莱斯基和多纳泰罗在罗马享受他们的单身生活，只因为“无须烦忧家务累赘，无妻无子，孑然一身”[9]；而据马尔瓦西亚所言，雷尼“一直被认为是处男，从未引起过任何丑闻”[10]。

二　多情的拉斐尔

21岁的拉斐尔正在准备缔结一段理想的婚姻，对方是他的大恩主枢机主教比比恩纳［Bibiena］的侄女，但死神却抢走了他的未婚妻。拉斐尔一直未婚，不是出于对完美梦中情人的某些模糊向往，而是有着非常务实的原因。他在1514年7月1日写给叔叔西蒙尼·恰拉［Simone Ciarla］的信中，解释道：

> 关于娶妻［*torre donna*］[11]这件事，我的回复是我真的很高兴，并且永远感谢上帝，没有接受您想让我娶的任何一位淑女，我在这方面要比推荐她们的您更加明智。否则我永远不会有今天的成就，能在罗马存下3 000金币，我相信您现在也会同意这点。[12]

154

然后，拉斐尔列举了正在梵蒂冈和圣彼得广场为利奥十世创作的一系列作品清单，以及他从中得到的可观收入。不过，所有这些工作重负都不妨碍这位风流才子沉醉爱河之中。几年后，他准备为阿戈斯蒂诺·奇基［Agostino Chigi］的法内仙纳庄园绘制壁画《丘比特和普赛克》时，瓦萨里回忆道：拉斐尔

> 是个非常多情的人，沉迷女色，并随时准备为她们效劳；而他的朋友更多的是讨好迁就他对肉欲快感的这种追求。当挚友阿戈斯蒂诺·奇基委托他为私邸的第一长廊作画时，拉斐尔却因为深深迷恋一个情妇而无法分出更多精力在工作上。感到绝望的阿戈斯蒂诺在他人的帮助下，克服重重困难，费尽周折地将这位女士请到家中，并在拉斐尔作画期间，安排她一直住在工作室里；这幅画最后才得以完成。[13]

为拉斐尔立传的第一位现代作者帕萨汶［J. D. Passavant］愤然否认了这个故事，认为这是一个“卑鄙荒谬的谣言”[14]。在他之后，人们也常把它看作是瓦萨里又一次不可饶恕的胡编乱造而不予考虑。根据维多利亚时代的道德观念，任何类似的声明确实会被视作对拉斐尔“高尚人格”的侮辱。但是，16世纪和现代的道德观念不可同日而语。在瓦萨里看来，发生在法内仙纳庄园里的事并不存在任何道德败坏或有辱人格的问题，否则他就不会写入书中，毕竟他用了最好的赞美之词来描述拉斐尔的性格（参见第四章）。

不过，我们也不否认在拉斐尔死后，瓦萨里也许太过轻信坊间流传的流言蜚语。他把拉斐尔突然去世的原因归咎于过分荒淫的性爱行为，现在的观点普遍认为这种结论可能是不对的。[15] 画家在1520年3月末因高烧病倒后，于4月6日去世，这一消息通过信件迅速传遍整个意大利，但是没有任何一封信件暗示了瓦萨里提到的那个缘由。

然而，拉斐尔本人才是真正要对自己桃色新闻负责的人。在筹备梵蒂冈签署厅的壁画《圣餐的辩论》［*Disputà*］期间，比起壁画中表现的圣餐祭献，

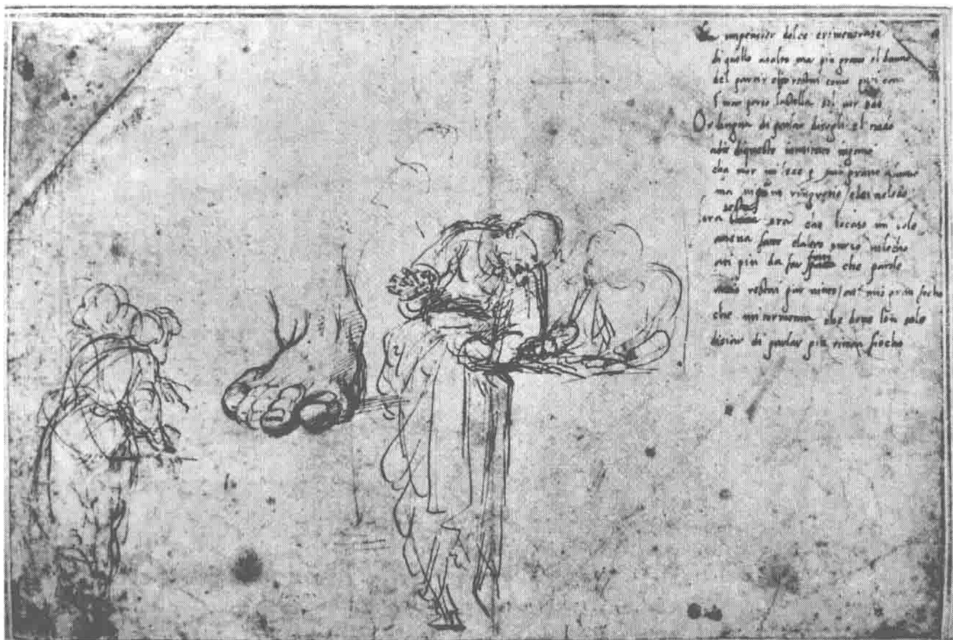


图41　拉斐尔，在拉斐尔画室的《圣餐的辩论》中的人物研究，1509—1511年，大英博物馆版画室

他的情绪却因不那么崇高的念头点燃澎湃着。他当时深深迷恋着一位心仪的女士，以至于情不自禁地在一些构思草图上留下了情诗（图41）。[16] 纵使它们不是什么文采斐然的好诗句，但的确带来了活色生香的愉悦感，比如这首：

155

爱你让我雀跃，你的美丽脸庞
如玫瑰般娇艳，如白雪般纯洁，
发亮的双眸闪动的光彩将我刺穿
我的灵魂早已被你的甜言蜜语填满。

海倾河翻也不能熄灭
我体内灼烧的火焰。但我不会抱怨。
被吞噬得越多，我越怡然
享受着我的痛苦和我的欲望。

多么珍贵的桎梏，多么轻盈的爱不释手的枷锁
那将我紧拥着的迷人臂膀！
痛失此爱，我将万劫不复。

够了，够了。寂静中想起我们的过往。
再多的爱也会逝去。即使从此陌路
但我依然会珍惜到永远。



图42　拉斐尔，《披纱夫人》，约1514年，佛罗伦萨皮蒂宫

这个风情万种的女人到底是谁？是瓦萨里所说的他“至死不渝”[17]爱着的女人吗？那个他在临死时“像一个虔诚的基督徒，在立下遗嘱前送走，并为她留下足够财产以确保她安度余生的人”[18]？这些疑问早已成了不解之谜。围绕着她和其他拉斐尔生命中的女人，后人为她们杜撰了无数的传奇故事。皮蒂宫里的神秘的《披纱夫人》[*Donna Velata*]（图42）是谁？是那个名叫卡特琳娜[Caterina]的女子吗？因为这幅画最初还有纺纱轮、掌盘和缎带。她与传说中来自台伯河的面包师女儿，《福尔娜瑞娜》[*Fornarina*]（现藏罗马国家美术馆）画中的女子是同一人吗？那幅画在当时远近闻名，同代人临摹的各种版本至今还在罗马及各地流传着。我们也不清楚拉斐尔是否将他心爱之人的样貌赋予了《西斯廷圣母》，抑或任何一幅温柔的圣母画像中，以至于红颜不朽。遵从当时盛行的新柏拉图主义，他在写给卡斯蒂廖内的信中解释道：为了表现画中的美丽女子，“我正在利用脑海中形成的某种理念”[19]。

三　放纵和宗教艺术

菲利波·利皮和卢克雷齐娅·布蒂的私奔

我们之前曾经提到过，文艺复兴和巴洛克时期的作家及赞助人对艺术家得体的行为举止有着诸多的理论观点。[20] 但在这些观念得到强化以前，有个问题却从未被提到过，那就是宗教圣像的制作者是否也应该是道德行为上的楷模。

菲利波·利皮（1406—1469）与修女私奔的丑闻虽然可能引起议论纷纷，但对他的宗教画却丝毫没有影响。瓦萨里称菲利波·利皮本人就是一个修道士，

156

> ……接受了（普拉托）圣玛格丽塔女修院的委托绘制她们的祭坛画。就在工作期间，他偶尔看见了一个姑娘，她是佛罗伦萨公民弗朗西斯科·布蒂［Francesco Buti］的女儿，生活在这所修道院的见习修女或被监护人。这位名叫卢克雷齐娅［Lucrezia］的姑娘美丽又端庄，菲利波看上了她，说服修道院同意由她来当圣母像的模特。借着工作机会，菲利波对她越发迷恋，想尽一切手段要将她偷偷带离修道院。于是，趁着参观该城引以为豪的圣物——圣母腰带的展览机会，他带着她私奔了。这桩丑闻让圣玛格丽塔女修院蒙羞，也使她的父亲郁郁终生（参见注释25）。他千方百计地想找回女儿，但不知是出于害怕还是其他原因，她拒绝了父亲的请求，坚持和菲利波在一起，并且还为他生了一个儿子，也取名叫菲利波（菲利皮诺·利皮［Filipino Lippi］）。这个孩子后来和他父亲一样，成为一位非常优秀的著名画家。[21]

瓦萨里显然很喜欢这个故事，也导致这个过去了将近百年的事件成为一桩深入人心的丑闻［*chronique scandaleuse*］。不过，他没有提到这位修道士［*frate*］在1450年曾经伪造签名，并在受到严刑后招认的事情。[22] 在今天看来，伪造文件已经不太可能为艺术家的职业生涯带来任何好处，但在1450年却关乎着少数人的利益。不过，菲利波既没被囚禁，也未离职。而且从最后

的评语来看，瓦萨里似乎也没想挽救画家的声誉：“菲利波以自己的劳动过着体面的生活，而且风流成性，为此一掷千金，直到生命尽头，他还在寻欢作乐。”[23] 由此可见，菲利波鲁莽的求“爱”举动在瓦萨里看来，其实无损于他作为艺术家的荣誉地位。

瓦萨里关于诱拐的描述在所有关键点上都是准确的，现实情况甚至比一些细节更加过分。根据文献记载[24]，卢克雷齐娅·布蒂既不是被监护人，也不是见习修女，她在1456年与菲利波私奔时已是发愿过的修女，而画家当时是普拉托圣玛格丽塔修道院的牧师。修女们在一年一度的神圣腰带展览期间，可以获准离开修道院，参加庆典活动。牧师和修女趁着庆典人多混杂之际，逃去了菲利波在附近的一所房子。修道院院长和教会当局刚开始还试图掩盖丑闻，但是卢克雷齐娅的姐妹斯皮内塔·布蒂［Spinetta Buti］不久也逃跑了，紧接着又有三个修女悄然离去。于是，他们不得不采取行动，花了两年时间把五名逃犯带了回来。所有人，包括在此期间已为菲利波诞下一子的卢克雷齐娅都必须像初学修女那样跪在祭坛前，手持蜡烛，再次披上修女的服饰和面纱，重新发愿侍奉上帝。这场仪式在1459年12月举行，在场的有普拉托教区牧师、皮斯托亚主教和修道院院长。悔罪者郑重承诺“坚定不移，改过自新，保持贞洁，服从修道院的清规戒律”。然而，她们的回心转意只维持了很短时间。三个已经发过两次愿的修女不到一年又和旧情人再续前缘，卢克雷齐娅和斯皮内塔计划了第二次逃跑。这次逃跑的具体时间尚不清楚，但她们在1461年都曾被安顿在菲利波家中。而且这一次，科西莫·德·美第奇向这对恋人伸出了援手。由于他的求情，教皇解除了修女的誓言；与此同时，菲利波也失去了自己的教职和相应收入。

157

像许多失去父母的孤儿一样，菲利波和卢克雷齐娅注定会被亲戚送去修道院生活[25]，而年幼的孩子在这件事上是别无选择的。这种做法不可避免地产生了许多愤世嫉俗的修士和修女，因为有些孩子后来发现自己无论如何也不能适应宗教生活。这种解释虽然只是在为神职人员的道德败坏进行某种开脱，但却得到了当时诸多文献的证实，并且后来还成为所有教会改革者的主诉之

一。1493年，一直批评神职人员迷失的萨伏那罗拉［Savonarola］在一场布道中，高呼道，“你可以看到牧师公开赌博，频繁出入酒馆，包养情妇等罪恶行为”，他也谴责修女“整天站在祭坛围屏处，与世俗青年闲聊个不停”。[26]



图43　菲利波·利皮，《礼拜圣婴的圣母》，约1463年，细部，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

菲利波浪漫情事的狼藉声名不仅要归功于瓦萨里绘声绘色的描述，更重要的原因也在于他是文艺复兴最杰出的大师之一。一个描绘宗教圣像的修士画家却不择手段地追求情欲，这种不敬行为无疑又给古老的辩题火上浇油，那就是文艺复兴时期的艺术家究竟是追逐名利还是虔奉宗教。一个如此品行的人怎么可能创作出虔诚的作品（图43），并坚持一生呢？最显而易见的解释就是从15世纪至16世纪初，除了萨伏那罗拉的那段小插曲外，鲜少有人注意到艺术家的纵欲行为与宗教作品之间存在矛盾之处。委托有名的风流浪子来绘制最重要的宗教圣像，这种做法无论在教皇、主教、贵族，还是传记作者看来都没有任何不妥之处，对艺术家满腔热忱地投入真情实意来完成作品，他们也不会感觉到任何讶异。这也是比起近代，放荡艺术家的故事在古时更容易被接受和传播的原因。158

任性妄为的文艺复兴艺术家

从现代伦理学的角度来看，我们的疑虑反映出一个严重的问题。艺术史学家通常对这个问题避而不谈，与之形成鲜明对照的是，雅克·马里顿［Jacques Maritain］这些新托马斯主义者［新托马斯主义是19世纪末出现的一种基础哲学形态，属于当时罗马天主教会的官方哲学。——译注］对此倾注

了大量思考。首先，他引用了安吉利科修士［Angelico］的名言："画与基督相关的事物，艺术家必须一直保持与主共生。"[27] 这个似曾相识的观点让人不由联想到新柏拉图主义（参见第四章），因此它更有可能是瓦萨里对画家人生哲学的解释，而非安吉利科本人的观点。不过，马里顿很清楚他可以通过安吉利科来进行诡辩，进而合乎情理地抛出问题："14、15世纪如此缺乏虔诚的艺术家究竟是如何创作出具有强烈宗教情感的作品的呢？"[28] 他发现这些艺术家"就他们的心理结构而言，仍然充满信仰"。正如夏皮罗教授［Professor Schapiro］提醒的那样[29]，黑格尔也有过相似的主张："在一个虔诚的时代，创作真正宗教艺术作品的人并非一定是虔诚的宗教信徒。"尽管这是一个正确的观点，但现实情况却恰恰相反，道德败坏依然深深烙印在这批从中世纪末到文艺复兴时期，身为时代之子的艺术家身上。

甘于和菲利波・利皮为伍的人数量众多，而且法律有时的确对这些人进行了打压。15世纪初，雅各布・德拉・奎尔恰就陷入了这样的困境。他在卢卡的助手，乔万尼・达・伊莫拉［Giovanni da Imola］与人私通，为了筹集封口费，这对情侣向奎尔恰典当了女士的细软，但在法律上它们是属于她丈夫的财产。这桩丑闻在1413年12月曝光，乔万尼・达・伊莫拉被关进监狱，奎尔恰则从卢卡逃到锡耶纳。锡耶纳政府相当支持他，公开宣称他是一位疾恶如仇的高尚人士。[30]

1457年，威尼斯人卡洛・克里韦利［Carlo Crivelli］（生于1430/1435年，逝于1493年后）被判入狱六个月并罚款200里拉，罪名是诱拐一个出海船员的妻子，把她藏匿在家中数月，"与她发生肉体关系，藐视上帝和婚姻的神圣性"[31]。但是，克里韦利的名誉没有受到影响，他在1490年被那不勒斯国王费迪南二世[32] 封为骑士。于是在之后的署名中，他自豪地加上了"*eques laureatus*"［骑士荣誉］或"*miles*"［骑士］的称号。同样的情景再次上演，肆无忌惮的不道德行为丝毫不影响这位大师创作具有浓厚宗教信仰的华丽作品（图44）。

159 在佛罗伦萨下一代的艺术家中，像多梅尼科・普利戈［Domenico Puligo］



图44 卡洛·克里韦利，《圣母哀悼基督》，1490年前，罗马梵蒂冈美术馆

（1475—1527）这种在生活和作品之间充满矛盾的人应该要被提到。他是一个向私人家庭提供肖像画和宗教画的平庸画家。但是，他是如此“沉湎于世间的一切享乐……不愿忍受过多辛劳”，为了赚钱会仓促赶画，“与风流享乐之人为伍，与音乐家和妇人结交，纵情女色。1527年，他在一个情妇家中感染瘟疫后病逝”。[33]

同样，马里奥托·阿尔贝蒂内利［Mariotto Albertinelli］（1474—1515）的行为和工作之间也存在着明显的落差。虽然他只画圣经中出现的场景，但他的生活却与圣洁相去甚远。尽管他与巴尔托洛梅奥的友谊深厚，合作多年，后者是一位虔诚的画家，并在萨伏那罗拉的影响下成为圣马可修道院的修道士。瓦萨里告诉我们：

> 阿尔贝蒂内利是最不安分的人，贪恋肉体的欢愉以及生活中一切美好事物；因此，他开始憎恶绘画的精雕细琢和殚精竭思，又加上这些创作经常受到其他画家恶语中伤，他便决心转向一种更简单、更容易、更愉快的艺术。[34]

他开了一家旅馆和一间酒店，但不久之后又重操旧业。他受邀去维泰博作画，却中途变卦，因为“他想去看看罗马”。不过，后来他又回到了维泰博，

> 那里还有几位情人相候。他想表现自己在罗马时是多么思念她们，也为了证明自己在古老游戏[35]中仍然老当益壮，所以使出了浑身解数。但对于这等风流韵事，他既不再年轻，也不够勇猛了，任性的代价就是卧床不起。因为无法忍受此地的舆论，他请人把自己送回佛罗伦萨，但是由于已经病入膏肓，无药可治，所以短短数日就咽气了，享年45岁。[36]

从16世纪开始，情况发生了转变，许多艺术家在道德问题上变得越发谨小慎微。从此，套用埃米利·马莱［Emile Mâle］的话说：“我们有了基督徒的艺术家，我们不再有基督教的艺术品。”尽管有了新的行为准则，有改革与反改革运动，然而古老的亚当终究情难自禁，早期创作宗教艺术的风流浪子还是后继有人。

四　16、17世纪艺术家的放荡淫逸

放荡淫逸向来一视同仁。无论天才或庸人，成功者或落魄者，勤快人还是懒惰汉，情欲的致命罪恶征服了所有人。

佩里诺·德尔·瓦加［Pierino del Vaga］（1501—1547）是一个声名远播的佛罗伦萨艺术家。这位狂热的创作者，具有独创思想和丰富的想象力，却认为在酒馆的“活动中找到了唯一的幸福……和安宁”，见多识广的瓦萨里告诉我们：

160

> ……疲劳创作、暴饮暴食和纵情声色已经掏空了他的身体，他得了哮喘，逐渐力竭，最后变成肺痨。一天晚上，他正在住处附近和朋友聊天时，突然中风发作，倒地身亡，享年47岁。[37]

罗马雕塑家和建筑师塔迪奥·兰迪尼［Taddeo Landini］（1550—1596）以优雅的乌龟喷泉［*Fontana delle Tartarughe*］而为人熟知，“深受教皇克莱芒八世的宠爱和尊重”。他享受的“美好时光”却给他带来了“如此严重可怕的痘疮”，导致“他的鼻子都掉了”。[38]

彼得·凡·拉尔（1592/1595—1642，绰号“班波丘”［Bamboccio］），是普桑、克劳德和桑德拉特的朋友，

> ……厌倦了罗马，尽管凭借有利可图的机会，他已经赚了不少钱，但不管是命运捉弄还是经营不善，始终无法在那里存下积蓄。沉溺女色就是他不断渴求金钱的主要原因。

他回到了祖国荷兰，在那里

> ……他的作品大受欢迎，以至于来不及满足所有的委托订单。但在女人的问题上，全世界都是一样的，班波丘发现自己无论身处何处，都陷入同样的困境。在家乡哈勒姆，他患上了某种疾病，变得闷闷不乐，尽管这病皆因他贪欢所得。[39]

古板的桑德拉特声称凡·拉尔是他的密友之一，并称赞他善良、谦虚、温和、安静[40]，却对他的沉溺声色和索求无度只字不提。

我们在二流的艺术家中发现了像克里斯托法诺·阿洛里［Cristofano Allori］（1577—1621）这样的有名浪子。一个“精通玩乐、跳舞、作诗”，时常出入社交场合的人一度加入佛罗伦萨的一个宗教兄弟会，而这个兄弟会的使命是

> ……引导和转变形形色色的人走上一种楷模般的圣洁生活。



图45 克里斯托法诺·阿洛里，《手提荷罗孚尼脑袋的友第德》，约1609年，佛罗伦萨皮蒂宫

161

但是最后，他的心思或许被来自各种娱乐消遣的诱惑占据，放弃了祷告和兄弟会。他回到了自己的花花世界中，直到深深爱上一个名叫玛扎菲拉［Mazzafirra］的漂亮女人。他常常将自己可观的收入在她身上挥霍一空，而这种关系衍生出来的嫉妒和其他的无尽痛苦都让他的人生变得凄风苦雨。既然说到了玛扎菲拉，值得一提的是画家将她现实生活中的容貌描绘成了友第德［Judith］，那是他创作过的最古怪的作品之一（图45）。[41]

事实上，这幅巨大的油画是阿洛里最好的作品之一，没人会因为画家痴迷情妇的美貌而去苛刻地责备他。如果消息灵通的巴尔迪努奇是对的话，那么友第德侍女的原型就是玛扎菲拉的母亲，而荷罗孚尼［Holofernes］的断头被阿洛里画成了自己的脸，象征着他的痛苦掌控在心爱之人的手中。

我们或许还应该引用弗朗西斯科·罗马内利［Francesco Romanelli］（约1610—1642）的例子，这个轻率的壁画艺术家曾在罗马受到巴尔贝里尼家族的庇护，后来又去法国投靠了马萨林［Mazarin］。他在巴黎时，被委托装饰卢浮宫的一些房间。

他在短短时间内就准备好了草图，并开始绘制第一个房间；但在还没画完前，他就已经尝到自己种下的苦果。趁着远离妻子的自由之际，他在那座城市沉溺于挥霍无度的放荡生活，享受着温柔乡的日夜陪伴和耳鬓厮磨。但问题在于他的火暴脾气容易增加多情所致的风险，因此他

> 患上了这种风流消遣伴随而来的痛苦疾病。[42]

马萨林希望罗马内利的妻子来巴黎与丈夫团聚。但在寄给枢机主教弗朗西斯科·巴尔贝里尼［Francesco Barberini］的一封信中，画家以巴黎的工作紧张为由，拒绝了此提议。[43]

乔万尼·安东尼奥·帕拉格［Giovan Antonio Paracca］（1560前—1642/1646），绰号维萨尔多［Valsoldo］，出生于卢加诺附近。他创作的那些冷漠丑陋的雕像大多是受到罗马教廷的委托，虽然获得了一定的成功，但

> 他是个贪图享乐之人，除非急需用钱的时候才会工作。他在作品大受欢迎时狠赚了一笔，足以让他维持绅士的体面生活，能够随心所欲地花钱。他租了一个漂亮的花园，整日花天酒地，不幸染上痘疮，慢慢变得入不敷出，最后穷困潦倒，沦落到了济贫院。这位优秀的艺术家在本该属于创作盛年的时候，死在了那里。[44]

倒不是纵容这种放荡行为，但是传记作者显然没有表现得太过震惊，更多时候反而抱着一种比较宽容的态度，我们有一份法律文献可以引为证据。

1683年2月，罗马主教法庭前出现了两个画家，安德烈亚·马菲伊［Andrea Maffei］（杰出艺术大师贾科莫［Giacomo］的兄弟）和他的学生尼科洛·加尔铁里［Nicolo Galtieri］。他们前来登记“一桩紧急婚姻”［*un matrimonio di urgenza*］，因为安德烈亚·马菲伊引诱了青年的姐妹。那个女孩只有19岁，而安德烈亚宣称他的年龄是“30左右”（事实上是40岁）。当天他们就结婚了，但女孩和她的孩子一同死在了产床上。不过，加尔铁里家族的荣誉被保住了，所以即使马菲伊的行为导致了这个悲伤结局，他却没有遭到任何责怪，反而被归咎于“坏运气”，家族为了补偿安德烈亚的损失，甚至还将死去女孩的妹妹嫁给了他。[45]

162

五 阿戈斯蒂诺·塔西：勾引阿尔泰米西娅·真蒂莱斯基的爱情骗子

一桩发生在17世纪早期的类似案例在罗马引起了巨大轰动，但并非因为违反道德规范，而是由于肇事者拒绝接受约定俗成的处理结果。正因如此，恼羞成怒的父亲把这件事告上了法庭。这桩闹得满城风雨的案件主角是画家奥拉其奥·真蒂莱斯基［Orazio Gentileschi］（1563—1639）天资聪颖的女儿阿尔泰米西娅［Artemisia Gentileschi］，以及阿戈斯蒂诺·塔西［Agostino Tassi］，后者是奥拉其奥的朋友和女孩的老师。1612年，阿尔泰米西娅还是一个15岁的少女，而塔西已过而立之年，奥拉其奥·真蒂莱斯基向教皇提交了下面这封请愿书：

> 请愿者的女儿被阿戈斯蒂诺·塔西强行玷污，并多次发生肉体关系。此人乃画家，请愿者的密友和同事。一同参与这桩作奸犯科之事的还有塔西的跟班科西莫·奎尔利［Cosimo Quorli］。众所周知，除了奸污贞女，这个科西莫还满嘴谎言地从该少女手中勒索了几幅她父亲的画作，尤其是一幅尺寸颇大的友第德。我的天父啊，鉴于这是如此残忍、堕落的行为，对可怜的请愿者造成如此惨重痛苦的损失和伤害，尤其还是打着友谊的幌子犯下此等罪恶，这一切都让他心如刀绞、痛不欲生。[46]

这桩诉讼案件陆续审判了几个月的时间。1612年3月18日，阿尔泰米西娅第一次接受审讯。她的证言提到过去一年的某一天，她在十字路的父亲家中，和她的老师独处一室时，他强奸了她，尽管她强烈反抗，还弄伤了他。为了使她冷静下来，画家许诺了婚姻，她才把自己当作了他的妻子，但后来她意识到他并不准备遵守诺言，就向父亲揭露了一切，于是她的父亲采取了法律行动。随后两个月，阿尔泰米西娅反复遭受严刑逼供，在带上拇指夹时，她朝塔西大叫道："这是你给我的戒指，这就是你的承诺。"

真蒂莱斯基的所有家族成员和十五六个艺术家成为了证人，其中一人是塔西的朋友G. B. 斯塔尔泰西［G. B. Stiattesi］，声称知道画家住在里窝那时，曾

……娶了一个名叫马利亚的女子，但她却跟情夫私奔了。塔西寻人无果，直到得知她在曼图亚省的消息，便雇人杀了她。在妻子离开后，他带着当时14岁的小姨子［sister-in-law］来到罗马。就在本案发生前一年，他以乱伦罪遭到指控。[47]我知道他爱阿尔泰米西娅，还从她那里得到过一幅友第德的画像；但他没有告诉她他不会娶她，因为他相信她也被科西莫·奎尔利侵犯过。

163

两天后，塔西在3月26日被传唤上庭。他对司法程序早已驾轻就熟，要么搪塞推诿，要么厚颜无耻地反击，他完全知道如何应对所有指控。他以这句话作为辩论的开场白："我发现自己成为囚犯的身份迄今为止已经过去了八天，我被带到伦加拉街，却想象不出是何缘故。"当询问过去的历史时，他承认自己入狱过两三次，并解释说他曾"为了见识世面（从托斯卡纳出发）旅行，当时奉命坐着大公的帆船［galleys］［当时有一种大型划桨帆船经常由奴隶或犯人划桨。——译注］"。就是因为这句遭到歧义的话，所以人们都以为他曾被判以苦役［galleys］。[48]至于他的妻子，他回答说："她死了，但我不清楚原因和时间，因为我在卢卡就和她分开了。"他宣称真蒂莱斯基和斯塔尔泰西曾是他最好的朋友，但现在反目成仇，只因他们欠了他的钱。他之前与斯塔尔泰西的情谊可以在法庭上被证实，证据就是几首写给后者的情诗，一封给塔西的诗显然还在斯塔尔泰西手里。

在接下来的听证会上，塔西越发诋毁真蒂莱斯基等人，尤其是斯塔尔泰西，他公开指控后者强奸了阿尔泰米西娅。两天后，他又主动提供新的证言，说："一个名叫吉罗尼莫［Gironimo］的摩德纳画家猥亵了真蒂莱斯基的女儿，而他（塔西）帮忙痛打了他一顿。"但是，塔西无法像一年前被指控与小姨子有不正当关系时那样成功为自己开脱。此时，他的妹妹奥林匹娅［Olimpia］作为控方证人出现，进行了陈述：

我这个兄弟就是一个流氓无赖，打小投机钻营，从不愿意安分守

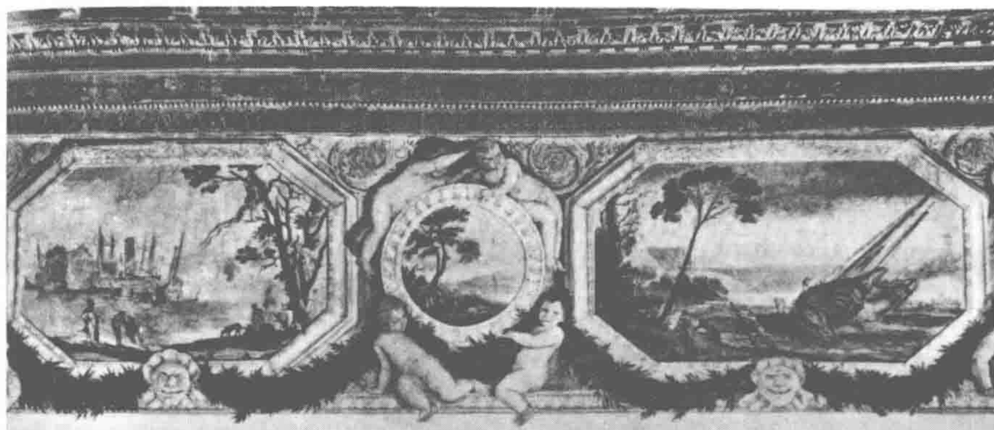


图46 阿戈斯蒂诺·塔西，帕姆菲利宫壁画装饰中海景饰带，罗马纳沃纳广场

己。因此，他离开罗马去了里窝那，在离开时他所犯的坏事正受到当地的起诉和控告。

他在戈尔特萨韦拉监狱待了八个多月，但最终案件被驳回。

阿尔泰米西娅的这桩风流丑闻在当时闹得满城风雨，所以塔西的涉案肯定也是举国皆闻。但是，塔西并不在乎，而且他的赞助人也不介意。几年后，他得到了生平最大的委托工程，为佩雷蒂［Peretti］、罗斯皮廖西［Rospigliosi］、兰瑟罗蒂［Lancelotti］、卢多维西［Ludovisi］、帕姆菲利［Pamfili］（图46）这些罗马名门望族的私邸进行装饰，其中甚至还包括奎里纳尔的教皇宫殿。虽然经历了早期的累累罪行，但此人并没有痛改前非：他在1619、1622和1630年又被卷入各种法律案件。1622年，在早已过了年轻冲动的年纪后，他被一个名叫塞西莉亚·杜兰特［Cecilia Durantis］，绰号“美脚”的妓女起诉，罪名是他朝对方的眼睛揍了一拳，咬了她的右手臂，还抢劫了她家。一如既往，塔西否认了指控。

164

塔西因“胡作非为”而被指控的罪名着实令人印象深刻，包括强奸、乱伦、鸡奸、纵欲，甚至杀人。他曾在托斯卡纳的一艘划桨帆船上服刑过，因债务问题被起诉过，在里窝那和罗马因惹是生非被囚禁过，但他自豪地宣

称自己从未犯过盗窃罪。至于这一切对他的名誉损害到何种程度，在他死后的一份公告中，仅仅提到了他作为一个擅长战争场面、透视、海景和风景画家的名声。[49] 根据桑德拉特的描述，塔西的幽默风趣和卖乖弄巧颇讨人喜欢。[50] 曼奇尼在1620年（塔西去世前近25年）时称他是一个聪明机智的人，但他的口无遮拦常常得罪朋友；此外，他也很有头脑，知道如何为自己辩护。[51] 只有帕塞里提出了批评，尽管他高度赞扬了作为一个艺术家的塔西，但也发现他行为恶劣、“极度放纵”、“一个撒谎大王”、无礼、自大、虚伪、碎嘴、不停卷入争斗、毫不虔诚，亦无敬畏之心——这些都是从帕塞里的人物描写中适量挑选出来的词语。[52] 但对于他更严重的罪行，换作今天可以将一个人关进监狱多年的行为，帕塞里却选择了沉默。我们也许可以从教皇英诺森十世的一句诙谐评语中，获悉上流社会的贵族对塔西的评价。（据帕塞里所言）当他还是枢机主教时，艺术家曾为他家族的宫殿工作过（图46），教皇坦言在所有交往的画家中，只有塔西没有欺骗过他。他的听众认为这太过荒谬，于是教皇解释说：

> 我们一直对这个职业的人怀有不好的看法，但与本人接触时，他们常常成功地给人留下正直高尚的好印象。不过，阿戈斯蒂诺总被视作邪恶之人，还一次次得到肯定的证明，所以说我们对他的看法从不曾受到蒙蔽。[53]

然而，如今看来最令人困惑不解的是奥拉其奥·真蒂莱斯基很快和塔西冰释前嫌，恢复了昔日友谊。至于阿尔泰米西娅，这个放浪早熟的女孩后来成为一位杰出而受人尊敬的艺术家。

六　禁忌的、理想化的柏拉图式爱情

165

正如前文所述，在今天会导致身败名裂的纵情声色，乃至犯罪行为在当

时的人们眼中却不是深以为耻的事情，而且对性的整体态度也与如今的社会全然不同，关于这一点我们还将做进一步探讨。

14世纪中叶左右，一个名叫保罗·达·切塔尔多［Paolo di Messer Pace da Certaldo］的人汇编了一本集子，其中收录了很多格言、谚语和箴言，穿插在处理各种实际问题的大量建议中。我们在其中发现了这句忠告："凡有背信者、异教徒、造假币者、杀人犯、暗杀者、暴食者、诽谤者和鸡奸者的名声，留心不要与这些人为伍或结交。"[54]

保罗这部残缺的手稿被现代编辑拟定了一个合适的题目——《礼仪之书》［*The Book of Good Manners*］。现在一般认为，保罗是一个来自佛罗伦萨上层家族的后裔，试图撰写一本适合上流社会的行为手册。就此而言，他的警告对现代读者来说似乎有些奇怪，因为它们呈现出来的还是一个需要传授基本伦理观的社会；同样奇怪的是，性欲在保罗的排列中占据着次要的地位，只有鸡奸者才从行为不端者中被单独挑选出来，而其他放纵者似乎还得到了作者的祝福。这个驳论的论证得到了证实，禁忌爱情确实公开普遍地发生在社会各个阶层，尤其是在文艺复兴时期，教廷主教、皇家贵族和上流社会的行为已经到了人尽皆知的地步，根本无须特别提及。丢勒从威尼斯寄出的信中讲到的下流笑话（或如某些传记作者所言的热情玩笑）证明受过教育的中产阶级是多么粗俗。"你这个臭婊子的味道，我在这里都能嗅到。"这是其中一句翻译过来，可以出版的句子，指的是他的赞助人，德国人文主义者皮尔克海默的桃色绯闻。[55] 丢勒的这段文字还曾被"道德完善"过，按照维多利亚时代的标准，康韦［Conway］将之译为："我觉得关于您的风流韵事早已臭名远扬，即使隔着如此远的距离我也有所耳闻。"[56] 而在另一封信中，丢勒请他的朋友代他向奥古斯丁的院长尤卡里乌斯·卡尔［Eucharius Carl］问好："向我们的院长致以敬意，请他为我向上帝祈祷，尤其是保佑我远离法国（痘疮）。因为我一无所知，所以更加害怕，几乎每个人都得了此病，很多人都被它吞噬殆尽，最后不治身亡。"[57]

梅毒是那个时代的灾难。它被查尔斯八世［Charles VIII］的法国军队

带到了意大利（并由此得名［梅毒第一次在欧洲爆发的书面记录是记载于1494/1495年的那不勒斯，当时法国正入侵意大利，所以最初它被意大利称为“法国人病”。——译注］），在佛罗伦萨城中横行肆虐，而此时也是萨伏那罗拉高奏凯歌之际。

淫秽不仅存在于文艺复兴时期的社会[58]，这个悠久的传统可以追溯至古代，乃至原始人类的洪荒岁月。文艺复兴时期的放浪纵欲还遵循着中世纪的风俗，《新故事百篇》［*Cent Nouvelles Nouvelles*］中的淫秽故事依然在14、15世纪佛罗伦萨的短篇小说，以及16世纪的黄色小说中持续着。到了中世纪后期，肆无忌惮的淫乱开始入侵教会；在唱诗班、石柱或宗教手稿边页处处可见相关的粗俗淫乱之事，每个人都能头头是道地讲出几件来。赫伊津哈教授［Professor Huizinga］已经展示了一些中世纪文学作品是如何将“宗教、爱情与一种天真无耻掺杂在一起”，其内涵就是把粗暴、虔诚和渎神融为一体。菲利波·利皮这种性开放者为什么没有引起轰动，他的同代人为什么没有发现他的行为和作品之间有不协调之处？我们现在也许能够更加深入地理解这些问题。

166

古代不仅诞生了奥维德的《爱经》［*Ars amandi*］这类对肉欲享受进行学究式论述的书籍，也出现了柏拉图关于爱情的哲学观。爱情在精神和感官上的双重性在整个中世纪一直被持续探讨着，那时的哲学家和神学家讨论的是神圣和世俗之爱的对比——对上帝的爱打开了天堂的大门，对感官的迷恋却通往地狱。伴随着行吟诗人的吟唱，一种新的理想化的骑士爱情出现了，这种纯洁、高雅和美好的爱情与中世纪的色情文学以及淫乱的社会风气背道而驰。于是，爱情的双重性又在文学作品中得以延续，比如但丁的精神恋爱和薄伽丘《十日谈》的香艳情爱；又如随着新柏拉图主义的盛行，意大利文艺复兴传播的爱情新观念和满腹经纶的人文主义作家发表的优雅下流话之间的对照。柏拉图的爱情观在16世纪初引起了一系列探讨，这些论文都在讨论世间映射神性之美的古老学说，而灵魂应该专注于对其的沉思。米开朗琪罗就以这种爱情观来生活、思考和感受：

那些拥有智慧的人能够感知到

尘世间所有的美不过是镜花水月

是所有生命起源的上天映射的虚影。(Frey, lxiv)

不过，有一种完全不同的文学类型深深吸引了知识分子。这些作者多是博学多才的人文主义者，比如安东尼奥·贝卡代利[Antonio Beccadelli]。他在1425年献给科西莫·德·美第奇的书，以手稿形式流传的《赫尔玛弗洛狄托斯》[*Hermaphroditus*][59]遭到了神职人员和被作者嘲讽对象的猛烈攻击，贝卡代利的雕像在米兰和博洛尼亚被当众焚烧。尽管如此，此书还是被不断誊抄和传阅，津津乐道的读者中甚至包括了教会高层。1432年，这个“寡廉鲜耻”描写“塞多姆[Sodom]和蛾摩拉[Gomorrha]之罪”(西蒙兹语)的作者被帕尔马的西吉斯蒙德皇帝[Emperor Sigismond]授予诗人桂冠；之后，他被晋升为那不勒斯的宫廷骑士，直到去世时可谓功成名就，万人敬仰。

167

贝卡代利的同代人弗朗西斯科·波焦[Francesco Poggio](1380—1459)的黄色小说几度再版，除了意大利以外，在欧洲的其他国家也被广泛传阅。而菲莱尔福[Filelfo]的《讽刺集》[*Satires*](1448—1453)虽被19世纪的批评家认为是“最令人作呕的作品，充斥着大量的污言秽语和想入非非的意淫”(西蒙兹语)，却受得教皇尼古拉斯五世[Nicholas V]的赞赏，并因此获得了500金币的奖赏。

这类书籍的数量简直是多到不胜枚举，上述提到的不过只是其中三例而已，而且它们几乎鲜少被翻译成现代语言。历史学家和文学评论家大多只是援引一些精选过的摘录，甚至连那些引用也常常谨慎到只留下拉丁原文。由于太过放浪形骸，一位伟大的意大利学者感到对其内容“哪怕做出再模糊的标示，都是不对的”[60]。

当然，我们不能就此假设这类淫书的读者都是自甘堕落之人，就像喜欢侦探小说并不意味着有杀人倾向一样。我们应该记住的是，这些作者优雅的拉丁文体和自由奔放的想象力同时都获得了称赞和奖赏。而且即使涉及审美

上的考量，与其声名狼藉一直极不相称的是，淫秽作品毋庸置疑都获得了一定的默许和欣赏。

虽然明显不符合教会的教义和道德的基本原则，但是这种文学类型以一种易于接受，甚至是愉悦的方式来宣扬和传播男女情爱及变态性欲；至于另一种爱情的探讨形式，在某种程度上让人回想起行吟诗人弹唱的缠绵柔情。巴尔达萨雷·卡斯蒂廖内将一种文明高尚的理想爱情写入了他的《廷臣论》[*Courtier*]（1508—1516）。在这本后来成为整个欧洲礼仪指导的书中，我们看到“一个吻交织着身体和灵魂”，而爱人“应该无愧于心爱女人的丈夫、父亲、兄弟或亲人。他不应把她带到风口浪尖……他将自己的珍爱至宝永远深埋于心”。[61] 拉斐尔是卡斯蒂廖内的圈中挚友，因此我们有理由相信他一直遵循着朋友提出的行为准则；而作为一个情人，他也一定遵守着这些彬彬有礼的训诫。 168

卡斯蒂廖内具有骑士风度的想法在当时的影响力相当微弱，只要研究公众、私人和宫廷娱乐活动的特点，大多数人所持的态度就一览无余了。法国大革命以前的庆祝活动向来百无禁忌，公众娱乐项目的组织者清楚地知道应该如何利用人的本能。比如一场举办于1514年6月的“狩猎活动”，狮子、熊、豹、公牛、雄鹿等凶猛野兽被带到佛罗伦萨西格诺里广场，场边搭建的木质站台和观众席挤满了人，其中还包括几个特意从罗马赶来的枢机主教。

> 一切都被安排妥当，除了某个不敬畏上帝的人在广场上做了一件极其可恶的事。当着在场四万女人和女孩的面，他把一匹母马和种马一起关进围栏，让人目睹交配过程。这一举动大大冒犯了规矩体面的正派人士，我相信甚至连缺乏教养的粗人都被触怒了。[62]

这段文字摘自品行正直的兰杜奇的日记，但他的判断是正确的吗？另一位作者坎比 [Cambi] 虽也认可了民众的愤慨，却又轻描淡写地一语带过：“这场盛宴简直就是女孩们看到的最奇妙的娱乐活动。”[63] 这个刺激火辣

的开场之后，组织者开始表演娱乐节目，而据庆典司仪约翰·伯查德［John Burchard］介绍，教皇亚历山大六世［Alexander VI］和他的女儿卢克雷齐娅·博尔吉亚［Lucrezia Borgia］曾透过梵蒂冈宫殿的窗口欣赏过相同的节目。大众观点似乎并不倾向于那些“规矩体面的”公民一边，而且，像淫秽的剧场表演、罗马狂欢节这些最受欢迎的娱乐活动已经无数次证明了这点。罗马狂欢节是裸体老人、驼背和犹太人在城市街巷中举办的一种比赛，直到1668年才被废除。

在17世纪，尤其是18世纪供法国宫廷和贵族消遣玩乐的淫乱聚会一直臭名昭著，不过与15世纪相比，两者的品位并没有太大区别。吕贝克的贵族妇女为了满足她们的杨花心性，经常光顾汉萨港口的酒馆和青楼，但在圣克卢、凡尔赛或那不勒斯的宴会上却没有太多的选择余地。1669年，麦地那［Medina］的公爵夫人设计了一场化装舞会，她和其他23位美女裸体登场。[64]

这些例子也表明，宗教和反宗教改革并没有对公众道德产生持久的影响。尽管有无数论文想要修正两性之间的关系，尽管改革后的天主教千方百计地努力遏制放荡纵欲的行为，然而他们终究只得到一个结果，那就是伪善的崛起。我们与其进一步追究这个问题，倒不如回到保罗·达·切塔尔多那句与鸡奸者相关的告诫，看看他的建议在多大程度上得到了重视。

169

七 “难以启齿的罪恶”

舆论和同性恋

在反对同性恋这场残酷又徒劳的斗争中，理想和实际行为之间常常横跨着难以逾越的鸿沟。从圣经时代开始，同性恋就一直被认为是一种罪恶，保罗·达·切塔尔多的清单表明它在14世纪仍被排在最严重的罪行之列。在一场1305年12月的佛罗伦萨布道上，焦尔达诺修士［Giordano］大声叫嚷道：“哦，市民中有多少人是鸡奸者！或更确切地说，他们都沉迷于这种罪恶。”[65] 之后的文献资料表明，法律在打击这一特殊罪行时并不时常奏效。在

1494年11月1日的布道上，萨伏那罗拉公开告诫佛罗伦萨的牧师：

> 放弃你的威势，你的筵席，你的丰盛菜肴。放弃吧，我说，你的情妇，你那些未蓄须的美少年。放弃吧，我说，那些难以张口的恶业，放弃招致上帝愤怒降临的糟糕恶习，否则：祸哉，你们有祸了！[66]

萨伏那罗拉的口才当然给人留下了深刻的印象。不过，除了他的死敌外，很多人都是因为受到恐吓而暂时屈服罢了。等到这位修道士一死，“十人会”的成员本韦努托·德尔·比安科［Benvenuto del Bianco］就对着他的同事说：“现在我们可以继续鸡奸了！”[67] 尽管蜂拥着去听萨伏那罗拉的布道，可是人们的生活方式并没有发生显著的改变。这位伟大的改革家死于1498年的火刑，但仅仅四年后，大家就发现有必要加强现有的道德律法。1502年，兰杜奇在日记中写道：“对某些制裁那种难以启齿的恶行和污言秽语的神圣法律进行了改革，并制定了其他一些良法。”[68] 但这些改革似乎没有产生预期效果，因为1506年初又出台了更严厉的措施。兰杜奇在日记上继续写道：

> ……“八”公布了一份要生效的公告，是关于几个犯了某种罪行的人，如果他们没有露面的话，那应该是掉了脑袋；他们竟敢威胁一个父亲交出自己的儿子，这种恶劣程度完全不亚于塞多姆的年轻人向罗得索要天使的恶行，应该有相同的惩罚降临到这些人头上。记录下这段文字非我本愿，因为这是难以启齿的罪恶。愿上帝原谅我！[69]

170

处罚实施了，至少文件上是这么记录的。根据不同情况，佛罗伦萨的罪犯们被施以不同刑罚：成年男性被罚阉割；14至18岁之间的男孩和青少年须支付100里拉的高额罚金，如果超过18岁，罚金升至五倍；对皮条客的惩罚是罚款或砍掉一只手，如果二次被抓，则再砍一足；允许儿子淫乱行为的父亲被当作皮条客来处置；发生鸡奸的场所要被摧毁；无论白天还是黑夜，只要

被发现和一个没有亲属关系的男孩待在葡萄园或上锁的房间里，都要受到质疑。[70]

其他城市也采取了类似措施。威尼斯像佛罗伦萨一样不得不修订处罚条例，并于1418、1422、1431和1455年不断推出越来越严厉的法律[71]，因为罪犯人数增长的速度实在过于惊人。设想一下，如果威尼斯的妓女发现自己穿上偏男性衣服时会吸引更多客人，那么我们有充分理由得出这样一个结论：罪魁祸首并不只是出现在史书上那几个教皇、诸侯、艺术家或学者，还有无数被遗忘在历史长河中的寂寂无名者。

尽管教会、当局和“规矩体面的”公民对此“难以启齿的罪恶”态度明确，但在执法过程中显然是手下留情了。其中一部分原因是在对形形色色的犯罪、暴力和越轨行为习以为常的世界中，人们普遍对违法抱以冷漠的态度；而另一部分则源于受过人文主义教育阶级的容忍，因为在他们看来同性之爱得到了古希腊哲人的支持。

莱奥纳尔多受到的告发以及他与萨莱之间的关系

这些思考或许在一定程度上解释了为什么人们几乎从未听说艺术家受到这种罪名的审判，虽然他们的生活方式和情感方面跟其他公民一样，是公开的秘密。作为少数例外之一，年轻的莱奥纳尔多被卷入过法律诉讼。因为对他的举报是匿名的，所以研究莱奥纳尔多的大多数学者都把它当作是一个无耻的诽谤，并以无罪判决来证明他的无辜。不过就佛罗伦萨档案中的记载来看，我们倒不认为这种言之凿凿的结论可以拍板定案。匿名举报虽然在今天看来有点卑鄙，但是完全符合佛罗伦萨当时的司法程序。如果有人认为有正当理由起诉犯罪者，那么就可以将他的书面指控投入铃鼓［*tamburo*］——韦奇奥宫为此而设的一种鼓形信箱；之后，检举信会被审查，如果能找到目击证人的话，再处以公正裁决。

171 这样的一封检举信于1476年4月9日被投递，信中控诉了艺术家的模特雅各布·萨尔塔雷利［Jacopo Saltarelli］和四个佛罗伦萨公民：

阁下大人，我要告发一件千真万确的事，即雅各布·萨尔塔雷利，乔万尼·萨尔塔雷利的兄弟，并和后者一起住在瓦凯乐嘉（从圣马利亚通向市政广场的瓦凯乐嘉路）的金匠家中，身着黑衣，年龄约17岁。这个雅各布已经参与了多起不幸的私通事件，顺从愉悦那些对他提出如此邪恶要求的人。他以这种方式做过多次交易，曾为几十个人提供过服务。我知道得不少，这是其中几人的名单：

巴勒多洛梅奥·迪·帕斯奎诺［Bartholomeo di Pasquino］，金匠，住在瓦凯乐嘉路；

莱奥纳尔多·迪·塞尔·皮耶罗·达·芬奇，住在安德烈亚·德尔·韦罗基奥的家中；

巴辛诺［Baccino］，裁缝，住在圣米歇尔教堂附近，街上有两家大裁布店（奇马托利街），直通切尔奇长廊；他最近开了一家裁缝店。

莱奥纳尔多·托尔纳博尼［Leonardo Tornabuoni］，人称“泰瑞”，常穿黑衣。

这些人都和雅各布犯过鸡奸罪，这点我可以向你们保证。[72]

必要的目击证人似乎没有露面，因为所有被告都无罪获释了：*absoluti cum condizione ut retamburentur*［因铃鼓中没有更多的发现而被赦免］。1476年6月7日，同样的检举信再次被投递，然而受条件所限又一次被驳回。除此之外，档案中没有发现其他更多的证据。

似乎没有人热切地出来为检举提供证据，这个结果倒也不足为奇。因为被告中有人，而且很可能还是两个人的父亲都有着不小的影响力，身处高位的他们会保护误入歧途的儿子免遭牢狱之灾或更糟糕的状况。我们对莱奥纳尔多·托尔纳博尼的情况所知不详，但他极有可能是皮耶罗的儿子，“豪华者”洛伦佐的表侄；而莱奥纳尔多·达·芬奇的父亲是市政厅一位知名的公证人。谁胆敢与这样的人为敌呢？此外，这种罪行即使确有其事，也不至于激起天怒人怨。考虑到审判莱奥纳尔多的法官们早已习惯的文学和道德氛围，

许多类似的指控可能就被当作常规来处理，并在默许下失效。

莱奥纳尔多受到的指控究竟是对还是错，真相可能永远无人知晓了，但我们至少有一个证据可以充分证明他确实会受到小人的诱惑。[73] 1490年，他把十岁的济安·贾科莫·德·卡普罗蒂［Gian Giacomo de' Caprotti］，一个卷发的漂亮男孩带回了家。第二天，莱奥纳尔多就为他订购了新衣服，而这个小孩却迅速地把置办衣服的钱偷走了。第一年，他从工作室偷了两只银尖笔，从一个陌生人那里偷过钱，还把莱奥纳尔多本来准备做靴子的一块土耳其皮革卖掉，得来的20索多耳［*soldi*］［意大利的铜币。——译注］全部换成了糖果。就在同一年，他得到了24双鞋，大概还卖掉过其中几双。而他最大的乐趣就是在街上闲逛。这个天使模样的男孩以萨莱［Salaij/Salai］之名出现在莱奥纳尔多的笔记中，这个名字曾引起过一些困惑，直到有令人信服的证据表明，它源于路易吉·普尔西［Luigi Pulci］的史诗《莫尔甘特》［*Morgante*］，意指撒旦。多年来，莱奥纳尔多为这个小恶魔买过戒指、项链、时髦的裤子、衬衫布料、银色锦缎的披风等等。虽然在笔记上称他是“小偷、骗子、猪头、贪吃鬼”，但画家在游历意大利期间，无论走到哪里都把他带在身边，还为他的姐妹置办嫁妆，将他的父亲安顿在自己的葡萄园中，甚至在遗嘱中都不忘给他留下一笔可观的遗产。

172

萨莱一直待在莱奥纳尔多身边直到1516年，那时两人已经相识了26年。他于1524年逝世，死因是枪伤，至于是否是意外事故，已经无从知晓。他的肖像被保留在一些素描和绘画中，其中一些来自莱奥纳尔多的笔下。

为什么莱奥纳尔多会这么长时间地容忍一个年轻人，而且是在完全清楚对方缺点的情况下？毫无疑问，他最初一定是被男孩完美的身体强烈吸引（图47），但同时又憎恶自己的反应。我们相信这种反应的根源并非出于反对同性关系，而是因为他不赞成任何“情欲享乐”，正如他自己多次提到的那样。1490年初，在那幅名为《快乐和痛苦》［*Pleasure and Pain*］（或《欲望和忏悔》［*Lust and Repentance*］，图48）的寓意画中，他以图像形式表达了这种思想。不过，我们无须通过假设来揭示这幅神秘画作的意义，莱奥纳尔多本



图47　莱奥纳尔多·达·芬奇，
《萨莱的肖像》，1497/1498年，素描，
温莎城堡皇家图书馆



图48　莱奥纳尔多·达·芬奇，
《快乐和痛苦的寓言》，15世纪90年代早期，
素描，牛津基督教堂

人已经提供了一段解释的铭文。这段深思熟虑的文字如果仅被当成“自由联想”或是“（他）躺在床上的浮想联翩”[74]的话，显然对画家敏锐的理性推理能力不公，也会对他的完整人格产生误解。图像和文字没有表露出像最近所宣扬的他沉迷于“性幻想”之类的观点[75]，反而表明他在有意识地努力澄清自己的反应。人与人之间“本能生活”的差别不大，但是一个不善表达、爱做白日梦的人和一个能在艺术作品中将自身欲望合理化的人却有如天壤之别。这种巨大差异也使得某些人与大多数人区分开来，而不是同他人一起分享潜意识中的欲望。

莱奥纳尔多有意识地在努力抑制情欲，而米开朗琪罗却反其道而行。经过多年的尝试和失败后，米开朗琪罗在卡瓦列利身上找到了他所追求的“完美”之爱的完美答案。而在经过一些初期的失败后，莱奥纳尔多完全成功地掌控了他的“动物本能”，甚至在与小“撒旦”的日常接触中也能让自己超

然事外，他一直都把后者当作模特、仆人和工作室助理等身兼数职的一个人来使唤。他不再受到引诱或自我厌恶，他与“苦难和忏悔”一起征服了“享乐”。

“索多马”乔万尼·巴齐

莱奥纳尔多如此偏爱这个让人不怎么满意的学生，这件事在他的众多主顾中肯定不是一个秘密，但是他们却从未因此受到困扰，对天才的尊重也不曾减少半分。但对19世纪的许多学者来说，乔万尼安东尼奥·巴齐［Giovanantonio Bazzi］（1477—1549）的赞助人秉持着同样沉着的态度却实在让人难以理解；至于他的绰号“索多马”［意思是鸡奸者。——译注］，也是让崇拜者尤感困惑的一个原因。作为锡耶纳最知名的画家之一，他在米兰、佛罗伦萨和罗马都获得了巨大的成功，在1518年甚至还被教皇利奥十世授予骑士称号，尽管当时他在各地被称为“索多马”至少已有五年之久。他被早期的艺术史家评为最优秀的文艺复兴艺术家之一，但最近他那个也许被夸大的名声有所下降，瓦萨里的苛评如今听上去似乎倒也不像之前所认为的那么不公平且恶意满满，他说：“如果乔万尼安东尼奥能拥有与他的好运气相配的勤劳正直，如果他没有一直如此行为疯狂地过着那些杂乱无章的糟糕生活，他就不会这么凄惨地度过晚年了。”[76]

不过对于索多马的“淫猥”，即使是品行正直的瓦萨里也没有感到太过不安，他心平气和地提到画家是

> 一个行为放荡、追求享乐之人，以糜烂的生活方式供人取乐。因为他身边总是环绕着男童和少年，并对他们无限宠爱，所以他得到一个“索多马”的绰号。但他却不以为耻，不但以此赋诗作文，还弹着鲁特琴来吟唱这些诗文。他喜欢在家中豢养各种稀奇古怪的动物，獾、松鼠、猴、猿猴、矮驴、柏柏尔赛马、厄尔巴矮种马、万丹鸡、印度斑鸠等所有能找到的动物都被他网罗到手。除此之外，他还有一只会说人话的渡鸦，甚至能够模仿他的声音来回应敲门的客人（图49）。

所有这些动物“都被驯化了，总在家里围着他嬉戏跳跃，发出怪异的噪音，他的房子简直就是一艘名副其实的诺亚方舟”[77]。



图49　乔万尼安东尼奥·巴齐，《自画像》，1517年后，壁画细部，锡耶纳附近的奥利维铎山修道院

174

尤为荒唐的是，瓦萨里居然将索多马的淫乱和他有趣的私人动物园相提并论，不过这也表明在同代人的眼中，所有怪癖其实都是一样的，非好即坏。此外，圈养不常见的动物有一定的虚荣价值。有钱人会为从非洲或印度进口来的飞禽走兽一掷千金，而穷人就圈养一些更家常的动物。皮耶罗·迪·科西莫、莱奥纳尔多和鲁斯蒂奇都有收集珍禽异兽的癖好，这些画家像索多马一样偶尔还会把它们当作描绘的对象。而且从着装方面来看，索多马确实是一个爱慕虚荣的人。瓦萨里称赞了索多马为阿戈斯蒂诺·奇基的法内仙纳庄园创作的画，这幅作品表现出了他“最出色的才华和天赋”，瓦萨里接着写道：

> ……他总是以嘲讽的心态面对一切，即使工作也仅凭一时兴起，除了享乐以外什么都不考虑。他喜欢身穿锦缎上衣，披着金线装饰的斗篷，戴最昂贵的帽子、项链及其他装饰物件，打扮得就像一个小丑或杂耍人，让阿戈斯蒂诺·奇基觉得非常有趣。[78]

长期以来，瓦萨里对索多马行为的描述从未遭到过质疑。在瓦萨里去世100年后，锡耶纳的历史学家乌古基耶里［Ugurgieri］谈到这位艺术家时，说

他“任性和诙谐……过着朝不保夕的生活”。为了证实这种名声，他提到

> 索多马凭借他的卓越艺术在家乡享有巨大的声望和权威，因此他对自己有点放任自由，不过这是受到官方容许的行为。当时所有的市民（为了交所得税）都必须公布自己的财产，而索多马在1531年提交了以下这份荒谬的声明：
>
> 我，乔万尼安东尼奥·索多马·迪·布卡图拉在你们——被指定征税的尊敬公民前声明：
>
> 我在丰泰努瓦有一个果园，一直是他人在管理；
>
> 有一套房子，但因和尼科洛·德·利布利［Niccolò de'Libri］打官司，所以我现在住在威乐罗茨（街）。
>
> 我目前有八匹绰号为“母山羊”的马，而我是头照顾它们的阉马。
>
> 我有一只猴子，一只会说话的渡鸦——养它是为了让它教导笼子里那头神学家的驴说话，一只吓跑疯子的猫头鹰，一只仓鸮，因为刚刚提到的那只猴子，所以我不会告诉你们任何关于灰林鸮的事。
>
> 我有两只孔雀，两条狗，两只猫，一只红隼，一头鹰，六只母鸡带着十八只小母鸡；
>
> 两只火鸡，以及很多难以描述的其他鸟类。我还拥有三头邪恶的野兽，就是三个女人。
>
> 我有三十多个成年子女，就负担而言，阁下应该也承认我的负累够重了。此外，根据法规，只要有十二个孩子的人将予以免税。因此，祝一切安好。再见。
>
> 来自索多马先生的索多马·索多马[79]

175 市政官员的反应没有被记录下来。但是，我们也很难采用一个德国学者的观点，他坚信画家的绰号是“完全没有依据的”，因为“艺术家的敏感灵魂……无法承受任何性心理异常或违法的行为”[80]，他还特别费心地让我们

“从心理层面去理解”巴齐以“强大、痛苦的灵魂公然使用‘索多马’这个名字”。

至少在一个案例中，我们发现有个艺术家为“难以启齿的罪恶”付出了生命的代价。如果没被抓到的话也许还好，可是一旦被抓现行，这种违法行为面临的可能是最严重的状况。弗朗索瓦的兄弟，杰罗姆·迪凯努瓦［Jerôme Duquesnoy］（1602—1654）因为鸡奸罪，在布鲁日大教堂的一间礼拜堂中被处以绞刑。[81] 向来得体的桑德拉特谈论起他时，说道：“碍于体面，我们不能明说他做了什么，不过无论生前还是死后，他都是一个活生生的例子，给所有人都上了一堂课：那就是善恶有报。”[82]

八　道德品行和淫秽艺术

如果追根究底的话，那些试图为索多马和其他“不道德”艺术家的行为进行辩护的批评家其实都是因为新柏拉图的理论。根据这个理论，优美的作品只能由美丽的灵魂来创造；反之，一个好色的艺术家只能创作出淫秽的艺术。当艺术家开始相信他们的行为和作品之间的因果关系时，许多人都会努力过上一种无可挑剔的生活。

总有一些人认为他们的生活方式和艺术之间是密不可分的，尤其在声势浩大的宗教复兴年代。受奥古斯丁改革运动影响的雨果·凡·德·古斯和追随萨伏那罗拉的巴尔托洛梅奥不过是从15世纪末至16世纪初的两个比较有名的例子。此外，这份名单还可以再加入安吉利科（圣马可教堂的神父）、多梅尼科·基兰达约［Domenico Ghirlandaio］[83]、安德烈亚·萨托[84] 等艺术家，因为他们都加入了宗教兄弟会；由于受到天主教改革运动的影响，之前从未有过这么多艺术家在生前去当牧师，并遵循教会规定的各种道德标准。许多手法主义和巴洛克的艺术家常会因为作品中的情色元素而招致攻击，可是比起文艺复兴的前辈，他们其实是更受尊敬，也更有责任感的社会成员。

我们在这里可以提到的例子不多，比如以描绘性感柔情的女性身体闻名的弗朗西斯科·富里尼［Francesco Furini］（约1600—1646）。据说，他在40岁时近乎儿戏般地冒出要当牧师的想法，“为了让自己进一步远离世界的诱惑，尤其是远离因为画裸体而习惯接触的那些模特”[85]。

176

17世纪中期，法国知名艺术家库尔图瓦兄弟［Jacques and Guillaume Courtois］作为庶务修士，加入了罗马的耶稣会。[86] 与他们相比，热那亚的风景画家卡洛·安东尼奥·塔韦拉［Carlo Antonio Tavella］（1668—1738）是一个居家好男人：

> 他是如此虔诚，为了避免一切社交、徒劳的谈话和世俗琐事，过着一种近乎孤僻的生活。他的家比起画家的房子，更像是一座修道院。家中有戒律要求数小时专门用于自由演讲、精神冥想、进食和工作；通过这种修行，所有人都可以看到他把家庭教育做得多么好！[87]

作为一个丈夫、父亲、朋友，以及深谙世故的人，贝尼尼就是一个典型的代表。他笃信宗教，每个早晨都去做弥撒，40年来每晚坚持步行去耶稣教堂虔诚祈祷。而艺术家菲利普·德·尚帕涅［Philippe de Champaigne］（1602—1674）则可能作为宗教的另一种典范被提及。在成熟的中年期，他被詹森主义严苛的教义吸引，按照他们的严格准则改变了自己的生活方式。

这些艺术家自认为他们承担了巨大的责任。虽然比起其他风流浪子，放荡艺术家的坏榜样并没有对他们同胞的美德造成更大威胁，但是艺术家在他们的作品中拥有强大的、完全属于自己的堕落方式。这种危险的认知甚至可以一直追溯到最早有文字记载的时代，比如柏拉图的《理想国》［*Republic*］：

> ……我们也要同样地监督其他的艺人，阻止他们不论在绘画或雕刻作品中，还是建筑或任何艺术作品中描绘邪恶、放荡、卑鄙、龌龊的坏精神。哪个艺人不肯服从，就不让他在我们中间存在下去，否则我们的

护卫者从小就接触罪恶的形象，耳濡目染，有如牛羊卧毒草中嘴嚼反刍，近墨者黑，不知不觉间心灵上便铸成了大错。[88]

倘若要撰述文明史的话，针对那些被视为不光彩、亵渎和淫秽的艺术品进行的破坏活动倒可以写出一篇令人印象深刻的章节来。1470年，克雷莫纳的画家行会下令禁止成员绘制与出售不雅图像，违令者处罚32索多耳，并销毁违规作品。[89]萨伏那罗拉不仅猛烈攻击教堂的浮华装饰，也抨击当时艺术的下流无耻，他在一次布道中大声疾呼："我告诉你，圣母穿得就像一个可怜的女人……而你却将她画成了一个妓女。"[90]在反宗教改革中，艺术中的得体变得尤为重要。宗教委员会颁布法令："必须避免一切色情肉欲，不得以美色煽动情欲的方式进行绘制或装饰人物像。"[91]圣查尔斯・博罗梅奥［St. Charles Borromeo］、枢机主教加布里埃莱・佩利奥蒂［Gabriele Paleotti］、博洛尼亚大主教和佛兰德斯的穆拉努斯［Molanus］等反宗教改革的神学家和作家们扩大了关于得体艺术新标准的主题范围。他们眼中的淫秽艺术，首先就是文艺复兴的艺术家们尽最大努力创造出来的裸体人像，而按照上帝形象创造出来的人本来被看作是宇宙和谐的衡量标准。

177

早在特伦托会议之前，裸体的反对者就已经开始猛烈地抗议米开朗琪罗的《最后的审判》［*Last Judgment*］。这件作品完成于1541年，四年后，作为16世纪最会挑动情欲的作家之一，彼得罗・阿雷蒂诺竟然写信指责辱骂米开朗琪罗。由于怨恨大师没有将他垂涎的几幅素描赠予他，阿雷蒂诺在那封臭名昭著的信中猛烈抨击米开朗琪罗画了"即使身在妓院，人们都应该避而不见的画面"，他认为这幅为"世上最高贵的教堂"设计的画"更适合浪漫的浴室"。[92]这封信含沙射影，甚至暗示了米开朗琪罗与青年男子的不正当关系。阿雷蒂诺以他敏锐的直觉感受到时代精神的变化，并引发了其他人对米开朗琪罗的人身攻击。1555年，在阿雷蒂诺写信的十年后，教皇保罗四世［Paul IV］下令米开朗琪罗的学生达妮埃莱・达・伏泰拉［Daniele da Volterra］为引

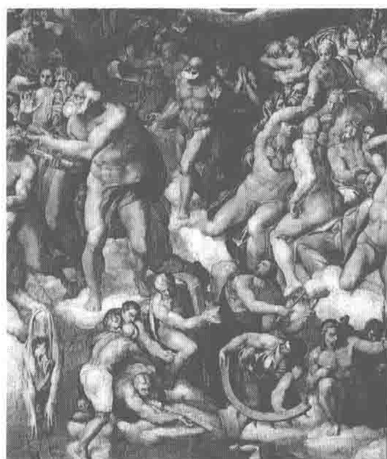


图50 米开朗琪罗，《最后的审判》，
1536—1541年，细部，
梵蒂冈西斯廷教堂



图51 马尔切洛·韦努斯蒂，《最后的审判》临摹画，
1549年，在达妮埃莱·达·伏泰拉加上衣服之前，
细部，那不勒斯的迪卡波迪蒙特博物馆

发争议的裸体加上衣物（图50、图51）。即使过去了百年之久，这件事仍然是热门的话题。萨尔瓦托·罗萨（1615—1673）在一首讽刺诗的结尾写道：

> 然后达妮埃莱·达·伏泰拉被告之
> 为《最后的审判》迅速缝起裤子
> ——目之所及皆是错，错得如此伟大又可怕。[93]

针对不得体这个问题最明确的声明，也许是来自雕塑家巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂［Bartolommeo Ammanati］（1511—1592）。他在1582年8月的一封冗长书信中阐述了自己的观点，收信对象是他在佛罗伦萨迪塞诺学院的同事们。尽管书信读上去有点过分谨慎，但必须承认的是阿曼纳蒂对淫秽艺术的特点和影响做了相当精彩的分析；他充分意识到视觉表现的非凡力量，以及创作者的淫秽思想和观赏者产生的淫秽效果之间的链式反应。这封鲜少人知的信也反映出意大利天主教的强盛复兴对个人行为产生的影响。由于这封信太长，我们只能从中截取一小段，阿曼纳蒂告诫他的朋友们

178

……那些在乎上帝之爱的（朋友），如果他们珍视自己的救赎就不要陷入错误和罪恶中，就像我工作时所犯下的错，让我的人像无衣可遮，完全赤裸。而后，我利用，甚至是滥用那些在我面前这样做的人，那些人没有考虑到表现自己的诚实纯洁要比虚荣淫秽更能获得尊敬，即使后者表现得更加出色。事实上，我的罪并非是个小小过错或缺陷，我没有其他方法去修改或纠正（因为我的人像已经无法改变，也不可能去告诉那些已经看过或将要看到的人我很后悔这样做），只能承认并把它写下来，让所有人都知道我做错了，我有多么痛苦和后悔，并以这种方式警告所有人不要再陷入这样一种不良恶习。给出这样一个坏榜样，并不是为了冒犯社会，更不是为了触犯我们慈爱的主，而是因为一个人应该期盼身体和名誉的消亡。制作裸体的雕像、萨梯、牧神等等，裸露那些本该遮挡的、非礼勿视的部位都是罪大恶极的：理性和艺术教育我们的是它们应该被遮盖起来。除此以外，即使没有其他伤害的话，至少还有一件事是肯定的，那就是其他人会了解到艺术家的不诚思想和用以取悦的贪婪欲望，因为这些作品就是证明创作者行为有罪的见证。因此，我承认（因为它属于我）有冒犯上帝神圣威严之罪，虽然没有被冒犯的欲望打动，但我无法原谅自己，因为我看到造成的恶劣影响是一样的，而无知、风俗等借口丝毫不能减轻我的过错。人必须清楚地知道他在做什么，以及他的行为和作品最终有可能带来什么影响。所以，我最亲爱的学院兄弟们，请接受这个警告，因为这是发自我内心最诚挚的建议：永远不要制作有一丝一毫表现淫荡或下流的人像，我指的是全裸人像，也不要做任何可能会引起人们邪恶想法的作品，不幸的是我们的这种堕落本性根本无须深诱，就已经时刻蠢蠢欲动了。因此，我劝你们所有人万分小心地守护好自己，才不会到了成熟稳重的年纪时像我现在一样为已经做过的，尤其为冒犯上帝而深感羞愧和痛苦。因为没有人知道他是否还有时间去祈求原谅，也不清楚是否要为自己所做的坏榜样永远付出代价，不幸的是，这会让他长期活在耻辱和嘲笑中；而以这种谨慎和警惕，他也可以试着使之成为不朽。[94]



图52 巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂，海神喷泉的青铜像，1571—1575年，佛罗伦萨市政广场



图53 佚名，约1275年。《天堂曲》的聪慧处女之一的头像，马格德堡大教堂

紧接着，阿曼纳蒂又赞美了有漂亮衣饰的雕像所具有的优点，比如米开朗琪罗在圣彼得镣铐教堂的《摩西》[*Moses*]，并痛惜一些艺术家心甘情愿去制作“只为愉悦感官”的作品。他说绘制一些煽动邪恶思想的图像和雕像，其行为与从古至今的一些文学作品一样“可耻”，甚至更糟。因为渎神的文学并不是每个人都能看到，但展示在公共场所，甚至最糟糕的是在教堂中的不雅绘画和雕塑却是向所有人开放；只要轻轻一瞥，观者就会产生“不成体统和淫秽的”思想。

179

阿曼纳蒂在71岁时写下的这封信相当于他的精神遗嘱。大约在18个月以前，即1581年2月16日，他和他的妻子，女诗人劳拉·巴特菲尔利 [Laura Battaferri] 自愿将财产赠给佛罗伦萨耶稣会学院，这所学院坐落于一座古老府邸，毗连马尔泰利街的圣乔万尼小教堂。为了翻修学院，阿曼纳蒂早在1572年就开始制订计划。[95] 他在那时已经把大部分精力倾注于建筑设计，而逐渐放弃雕塑作品。这似乎是由于宗教信仰和道德愈加不安的结果，不过他

的最后一件大型雕塑，市政广场的海神喷泉［*Neptune Fountain*］的失败也可能是原因之一。巨型的大理石海神以任何标准来衡量都无法说是一件成功作品，但围绕在笨重巨人四周的优美青铜人像却是创意和铸造的杰作（图52）。这是阿曼纳蒂最令人铭记的作品，不过作为一个晚年生活和工作完全按照耶稣会神父指示执行的艺术家，它所表现出的肉欲感的确让人能够体谅他的顾虑。

我们一直专注的是个人行为和淫秽艺术之间的关系，而非淫秽艺术本身。不过既然已经提到了这个主题，我们还可以补充一些更具普遍性的观点。

即使从这个章节所收集到的不多的资料来看，想要界定什么是真正的淫秽艺术显然是一件相当困难的事。因为有意淫秽的作品可以被看作是无害善良的，而有心抱着真诚、轻松、愉快或有趣目的创作的作品却往往被当成是淫秽的。这种理解大多取决于某一特定时期内普遍存在的道德观念，鲜少有人在15世纪的佛罗伦萨艺术中看到淫秽，而对在保守年代经常招来反对的裸体人像其实也有着不同的判定。当萨伏那罗拉让他的同胞打开双眼时，有一些女性承认巴尔托洛梅奥为圣马可教堂绘制的《圣塞巴斯蒂亚诺》，一件本来毫无道德瑕疵的作品却因其美丽的身体，唤醒了她们的淫欲念头。因此，这幅图像被立刻从教堂移到修道院，后来又被卖掉。[96] 不过必须承认的是，裸体一直都是西方基督教文明中存在的问题。

道德操守和艺术完整性在多大程度上相关的这类问题在反宗教改革之前，似乎无人提及。在中世纪和文艺复兴早期，这种疑虑几乎不存在。尽管中世纪有许多表现淫荡性欲的露骨作品（图53），但它们的创作者完全可能是敬畏上帝的虔诚之人，就像菲利波的纯正宗教画出自道德操守有问题的艺术家一样。然而，一旦艺术家意识到问题的存在时，情况就发生了改变。于是在作品反映情操生活的年代，多愁善感甚至伪善出现在了许多大师的作品中，比如富里尼（图54）和卡洛·多尔奇。而像鲁本斯和贝尼尼这些大师则清楚地知道应该如何将德行的严格要求和健康的感官享受结合在一起，并用 180



图54 弗朗西斯科·富里尼，《安德洛墨达》，罗马国家美术馆



图55 贝尼尼，圣特蕾莎的头像，1645—1652年，大理石。《圣特蕾莎的迷狂》的细部，罗马维多利亚圣母教堂

作品表现出来。第戎的法院院长，温文尔雅的查尔斯·德·布罗塞［Charles de Brosses］撰写了1739至1740年间游历意大利的回忆录，当参观贝尼尼的“圣特蕾莎”时，面对着神圣狂喜的象征，他若有所思道：“如果这是神圣之爱，我倒是相当熟悉啊。”[97]（图55）

第八章

艺术家和法律

雕刻师威廉·魏恩·瑞兰德［William Wynne Ryland］在1783年8月“因伪造和使用假票据”被处以极刑，贺拉斯·沃波尔［Horace Walpole］提及此事时，称这种“不愉快的行为……毁了他作为普通人的声誉，但是作为艺术家，他的名字将永远受到尊敬”[1]。这是一句颇具启发性的话。艺术家的名声不同于普通人的声誉，两者间的差异涉及哲学和心理学上的影响，但据我们所知，16、17世纪几乎没有进行任何相关的讨论。作者和作品之间的割裂显然否定了当时流行的新柏拉图主义观念，那就是一个伟大的艺术家不可能是坏人（参见第四章）。许多艺术史学家全盘接受了这种观念，对艺术家的犯罪和不法行为采取了大事化小，小事化无的态度。文艺复兴以及之后的时代究竟如何看待艺术家的犯罪行为？下面的三起案件也许能够帮助我们找到答案。

一　三宗艺术家的犯罪案件

1503年，伟大的德-波雕塑家法伊特·施托斯［Veit Stoss］（逝于1533年）因一笔1 265弗罗林［florin］［佛罗伦萨在1252年发行的金币。——译注］的债务起诉一个纽伦堡商人，但结果却发现案件的重要证据，一封据称是该

商人手写、签名并盖章的承诺信是雕塑家伪造的。尽管施托斯坚信自己有理，他认为是商人欺骗了他[2]，但事实情况是他的确伪造了一份法律文件，而这是一种要被判死刑的重罪。由于很多人为他请愿，艺术家最后只是宣誓永远不离开这座城市，并在两腮烙上印记作为惩戒，然后就获释回家了。可是不到一年时间，他就违背誓言逃跑了。施托斯若想要回去，条件是必须入狱四周，并且再也不能离开此地，除非有特别许可。这条禁令一旦被强制执行，将给艺术家带来沉重的打击，因为他经常要去德国中部和南部的集市销售木雕作品。而且，一个带着烙印的人很难找到学徒，也不容易得到其他大师的帮助。因此，他不顾一切地争取更高的社会和经济地位，最终成功地从马克西米连国王（后来的皇帝）那里得到赔偿特权，恢复了名誉；并在国王的特赦下，被允许留在宫廷工作，可以在城门一英里［约1.6千米］范围内自由活动，除非外宿过夜才需要通知治安官。

182

但是，施托斯显然让市政官员们忍无可忍。1506年，他们再度把他送进监狱，这一次的罪名是他不断提出不合理的索赔要求。他们没有直言不讳地谴责这种任性无礼的行为，而是把他称作“一个不安分的顽劣公民”［*ein unruhiger heilloser Bürger*］，“引起了尊敬的市政官员和整个城市的极大关注”。在一份1527年的诉讼书中，他作为“一个糊涂的碎嘴之人”［*ein irrig und geschreyig Mann*］被提及。如果是讨论所崇拜的偶像的犯罪记录，我们会发现在面对这个微妙任务时，向来对传记细节刻章琢句的艺术史学家们却时常试图敷衍搪塞这些明确记载的事实。冲动性格［*Sturmgeist*］[3]这类形容施托斯性情的委婉词汇常被用来洗刷艺术家犯罪的耻辱。

身为画家之子的雅克·凡·洛［Jacques van Loo］（1614—1670）在28岁时定居阿姆斯特丹，之后为自己赢得了不错的名声。1660年，他和一个酒商发生了激烈冲突，后者是一个蛮横不讲理，喜欢惹是生非，爱逞威风的人。凡·洛刺中了他的腹部，在杀死这个危险的对手后，匆忙逃离此地。在缺席的情况下，他被判处无期徒刑。[4]翌年，他定居巴黎，但似乎没有人以杀人罪或潜逃罪来攻击他。他很快就被选为皇家艺术学院的准会员；两年后，被

授予这个知名学府的正职。他的儿子、孙子和重孙都成为著名的画家和杰出院士。

尽管有罪在身，但法伊特·施托斯和雅克·凡·洛都不曾因此失去重要委托。施托斯可以找借口平反曾遭受的委屈，凡·洛可能是出于自卫杀人，不过意大利的赞助人对彼得·穆勒［Pieter Mulier］（约1637—1637）的纵容态度却着实令人费解。荷兰画家穆勒在30岁游历安特卫普期间，皈依了天主教；根据接受他入教的赤足加尔默罗修会神父的建议，他去了罗马，并且没多久就找到了工作，还与得意门生的姐姐相爱结婚，但他很快就心生悔意。妻子的拈酸吃醋让穆勒感到由衷地厌倦。他决定摆脱这种乏味黏人的纠缠，于是逃到热那亚，过上了花天酒地的生活，并再次迅速坠入爱河。但那个姑娘坚持要在教堂举行仪式，否则就不答应他的求婚。为了获得自由，迎娶热那亚的爱人，在他看来打破僵局的唯一办法就是彻底摆脱掉罗马的夫人。

183

> 和一个人达成雇佣协议后，穆勒派他去罗马把妻子接来，并在回程路上找一个最好的时机杀了她。这个恶棍抵达罗马后，就去拜访了穆勒的妻子，把她丈夫的信件交给她，并告诉她需要尽快动身，因为他只是短暂停留，所以希望能够早点出发。这个可怜的女人看此人一脸凶相，自然起了疑心，因为她知道丈夫对自己根本不闻不问。她尽量拖延时间，但收到的邮件命令她立刻出发。尽管不情不愿，但她还是和这个可恶的刽子手一同上路，走到萨尔扎纳附近时被残忍地杀害了。可怕的消息传到了热那亚，而穆勒听到此事后，却只是轻率地催促尽快举行婚礼，他给了所有人怀疑的理由，甚至连那些公开维护他、为他辩解的人也承认他有罪过。激起这么多窃窃私语和流言蜚语后，正义最终得以伸张，穆勒被送进了监狱。[5]

艺术家被判死刑，但他的朋友们反对这个判决，并且成功上诉，将诉讼拖了好几年时间。在此期间，穆勒一直在监狱中忙着作画。最终，热那亚法

院向两个强势的米兰赞助人屈服了，在博罗梅奥伯爵和米兰统治者的干涉下，画家获得了释放。穆勒立即离开热那亚去了米兰，为当地贵族工作，并大获成功，很快拥有了“豪宅、马车、侍从，还建了一座漂亮的动物园，饲养大量供他当绘画模特的动物”。他过着锦衣玉食的生活，却将他那个“几乎沦为乞丐”的第二任妻子忘得一干二净。在生命走向尽头时，他似乎患上了各种疾病，导致无法工作，因此不得不借债度日，生活每况愈下，最后一场急性高热结束了他大起大落的一生。

二 文艺复兴时期犯罪的法律和心理层面

> 我们意大利人比外族更没信仰，更加腐败。
>
> ——马基雅维利［Machiavelli］

对于这些明目张胆的违法犯罪行为，地位显赫的社会名流显然抱以漠不184关心和玩世不恭的态度；不过，我们应该将这种态度放在另一种背景下加以评判，那就是中世纪对犯罪和刑罚的观念。当时关于是非对错的解释往往相当武断，审判也是基于神断法，而非严格的法律依据。人类制定的法律容易出错，但上帝不可预测的意志却被耐心顺从地接受了。

1494年，佛罗伦萨人兰杜奇在日记里记录了他的儿子在一个晚上被人行刺

> ……在脸上，下手毫不留情，但我们却想不到袭击者是谁。我们相信这一定是个误会，因为他从未得罪过任何人，或去质疑任何对他心有怨恨的人：这是对我们罪孽的惩罚。我慷慨地原谅这个袭击者，就像我希望上帝可以原谅我一样，我也祈求上帝原谅他，不要因此把他送入地狱。[6]

1510年，兰杜奇又讲述了一个当年激起整个佛罗伦萨和周边邻国民愤的故事：

当时有一个枢机主教（出使博洛尼亚的弗朗西斯科·阿利多西[Francesco Alidosi]）缺乏对上帝的敬畏之心，企图利用一个佛罗伦萨女孩去行贿。女孩的父亲是一位值得尊敬的人，一个良好公民，而且还出身名门，她的丈夫也是一位绅士，为了保护他们的名誉，我将隐去名字。枢机主教差人将她秘密带到博洛尼亚（他陪同教皇的住所），令她的父母和亲人悲痛万分。这件事触犯了众怒。最终没过几天，她就在窃窃私议中被带了回来，因为所有人都意识到这是城市的耻辱。虽然这是一个私人事件，却被整个佛罗伦萨所关注。

阿利多西是尤利乌斯二世的亲信，1510年10月被教皇任命为博洛尼亚主教，不过他的恶行并未持续太久。1511年5月，法国军队进入博洛尼亚，阿利多西不仅闻讯逃跑，据说还与法国人密谋私通。他在拉文纳遇到了教皇军队的指挥官，也是他的死敌乌尔比诺公爵，后者以私法伸张了正义。"'你这个叛徒。你玷污了神圣的教会！'一边说一边拿剑穿透了他的右胸。"兰杜奇又补充道，"看看上帝的正义！正是这个枢机主教带走了佛罗伦萨的女孩……根据各种传言，他做过很多类似，甚至更糟的坏事。"[7]

事实证明当时的违法分子遍布于每个国家的各个社会阶层，不羁的激情、暴力和各种重罪并不仅限于"犯罪集团"。国王、教皇、贵族、神职人员、市民、工匠和农民都有可能是潜在的罪犯，而在今天，通常只有特殊职业或疯子才会去做那样的事情。雅各伯·布克哈特[8]引用了一个费拉雷塞牧师的例子：他在庆祝首次弥撒的当天就犯下谋杀罪；在罗马被赦免后，又杀了四人，娶了"两个陪他游历的妻子。后来还参与了多次暗杀，犯下强奸妇女、武力绑架他人和到处抢劫的罪行"。因为这些违法行为，他在1495年被囚于铁笼之中。

185

至于教皇教廷的周遭，尤其在博尔吉亚统治期间所发生的暴行几乎已经成为众所周知的事，这里就不再一一赘述。所有关于下毒、强奸和谋杀的故事真实与否其实无关紧要，因为我们的目的是借此了解民众对当时所发生之事的反应，以兰杜奇在1503年记录的一篇日记为例：

> 我们听说瓦伦蒂诺［Valentino］（即恺撒·博尔吉亚［Cesare Borgia］）和其他四位枢机主教死了。但这不是真实的情况，事实是只有一位枢机主教死了。据说瓦伦蒂诺在酒里下毒，而这位枢机主教因此丧命。除此之外，据说教皇也误喝了毒酒。如果是这样的话，为了杀死主教们，他却毒死了自己的父亲。只有上帝知道真相是什么，不管怎样，教皇弥留了一两天时间。看看瓦伦蒂诺现在的情形，四面环敌，成了孤家寡人。[9]

通过拉赫本笃会修道院院长，约翰内斯·布茨巴赫［Johannes Butzbach］（1478—1526）的回忆录，我们可以从中感受到当时败坏的社会风气，以及15世纪的学徒究竟过着一种怎样令人难以置信的艰苦生活。[10] 布茨巴赫在11岁时被父母托付给了一个正在游历中的学徒，后者许诺会带着男孩一起旅游增长见闻，教授他拉丁文和语法，但实际上却一直逼着他偷窃和乞讨。在成功逃跑后，这个男孩就跟着一个裁缝做学徒，从早上三四点一直工作到晚上九十点钟，有时甚至拖得更晚。他必须要打水、清扫、生火、跑腿、收账，去教堂偷蜡油供作坊使用。作为回报，他可以从师父那里学习手艺。他一心盼望能远离饥饿、盗窃、寒冷、谩骂和殴打，因此被平和的修道院生活深深吸引，成为修道院的裁缝。后来，他就读于著名的代芬特尔学院，用拉丁文写下自传，以人情世故，以上帝之爱，以古人的语言来教导他的弟弟。

政府试图通过一切可行手段来建立和平与秩序，已知的方式中包括了宣扬事迹，将罪犯肖像画于教堂、宫殿和公共建筑的墙壁等做法来呼吁公众的支持。[11] 关于此类“海报”最早可以追溯至1272年的一份文件。后来，许多知名艺术家也常会收到这类工作邀请：安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥就因为

186

画了太多罪犯，而得到“绞刑者安德烈亚”的称号；波提切利在帕齐家族叛乱后，描绘过谋杀朱利亚诺·德·美第奇的凶手；安德烈亚·德尔·萨托在1529年佛罗伦萨围困时，被命令描画出反叛者、顽民和逃跑士兵的样子。然而，这种本用以惩戒的措施却常被当作笑话，因此这类画像一张也没有被保存下来。

人们总是觉得有不断修订旧规或颁布新法的必要。鉴于之前所提到的艺术家犯下的谋杀罪，我们注意到了一个奇怪的矛盾之处：当时对小罪小犯经常施以严厉刑罚，但对死罪的处理却相当宽容。兰杜奇告诉我们，1478年颁布了一条法规：“禁止任何杀人犯返回佛罗伦萨。”这条如今保存在佛罗伦萨国家档案馆的律法，开篇提到：

> 尊敬的先生们，考虑到杀人的罪过是多么严重，以神的形象创造出来的人却被杀死了；为什么在我们的管辖范围内频频发生此事，寻找根源的话，抛开其他因素不论，轻易赦免助长了这一恶行。[12]

剥夺犯人无罪释放的所有可能性，并实施严厉的新惩罚，“先生们”期盼以此阻止人们再犯下这种罪行。但在经过一切努力后，他们却发现仍然还有太多让违法分子投机钻空的漏洞。因为管辖权的区域通常仅限于小城邦或城镇范围，所以罪犯只要逃往邻近边界，就可以轻易逃脱审判；而且，忏悔和大量随意施予的赦免也能让罪人同教会和解，并由此变得心安理得。即使是听上去那么严重的流放之罪，对于适应能力强，又能很快找到工作和新家的人来说，其实也根本无足轻重。因为他们的罪行在新的地方无人知晓，更无人理会。比起一个干净的无罪记录，技能和知识可以敲开更多方便之门。“万事通无论走到哪里都能适应。”这句话是吉贝尔蒂说的，效仿了泰奥弗拉斯托斯的名言：“即使身无分文，又无朋友相助，但他还是所有国家的公民，可以无畏地蔑视命运的坎坷。”[13]

其他的一些注意事项也同样重要，比如对罪犯自相矛盾的态度。根据一份1496年的意大利报告，英格兰的罪犯要远远多于其他国家，而且像王座庭

庭长约翰·弗特斯克爵士［Sir John Fortescue］（约1394—约1476）这样一位杰出人士居然会对小偷和强盗的勇气表示敬佩。[14] 人们甚至对杀人犯抱以同情之心[15]，因为藐视法律的亡命之徒拥有一种邪恶的魅力。这种对犯罪的欣赏体现在了所有国家的文学作品中，抛开诗歌的神奇魅力，英雄往往只是被美化的罪犯。匪徒和凶杀故事也不过是古代史诗的现代版而已，它们同样展现着对权力的崇拜吹捧，不管是名扬四海的义举还是臭名昭著的无耻行为，对两者间的微妙差异表现出的是同样的冷漠。据说，渴望名垂千古的保塞尼亚斯向哲学家赫莫克拉提斯［Hermocrates］询问如何才能得偿夙愿，他得到的回答是：杀掉最有名的人。于是，保塞尼亚斯刺杀了马其顿国王菲利普。16世纪的作家瓦尔齐［Varchi］也将洛伦齐诺［Lorenzino］谋杀公爵亚历山德罗·德·美第奇的行为归咎于刺客对成名的渴望。

187

逾越法律还有一个重要诱因，那就是出于特殊的荣誉感和自尊心，刀剑随时准备着捍卫自身的荣誉，或为受损的自尊复仇。雷厉风行的人并不期望那个运作迟缓、不可预测的司法机构来维护自己的权利。当切利尼［Benvenuto Cellini］（1500—1571）在巴黎输掉法律诉讼后，心生不平，立刻用自己的方式解决了问题。他在自传中回忆这段往事时，显然对自己的表现相当满意：

> 我发现裁决对我不利时，不能指望法律来为我平反，只好求助于随身佩戴的长剑。我尤其谨慎，一直携带利器，头一个对付的就是那个诬陷我的原告。有一天晚上，我朝他的腿和手臂刺了多下，但是留心着没有杀死他，只是让他的腿脚不能再走动……成功地完成这些事情要感谢上帝保佑，料想我接下来应该可以度过一段不受干扰的日子了。[16]

三　切利尼一生的激情和罪行

由于他的离奇自传，切利尼成了文艺复兴时期最著名的人物之一，自传

本身也成为研究这个时期最重要的，也是最具争议性的资料来源之一。在他的回忆录中，事实和虚构奇异地混杂在一起揭露了一系列问题。何为真相？何为想象？什么是文艺复兴的典型思想？什么是切利尼个人所重视的？对于这些问题的诠释有时比艺术家的个性或身处的时代更加能够揭示解释者的特质。一个作家看到他集“往日外国民族最天真的特点”（科茨布［Kotzebue］语）于一身；有人认为他在过去正直虔诚的艺术家中，是一个可恶的例外；而在一个心理学家看来，艺术家有幻觉和妄想的困扰，反常的性格清楚地表明他是一个妄想症患者。[17] 作为切利尼传记的第一位德文版译者，歌德对艺术家的心理有着更深入的认识，凭借深谙历史和民族的学识素养，歌德在切利尼身上看到了意大利文艺复兴精神的化身。在描述一个人人必须依靠自身来捍卫权利的时代时，他说：“像他这样的情况表现出意大利人的性格是多么强硬！被冒犯的人，除非立即复仇，否则就会浑身发热，像生了重病一样痛苦，直到他用对手的鲜血治愈自己。”[18] 歌德还强调了切利尼性格中常被后来的作家忽视的一点。“我们的英雄，”他说，“有完美道德的观念，虽高不可及，但会不时地出现在他的脑海中。”在道理上知道什么是对的，在实践中却从权处理，理想与现实行为之间的这种割裂是很多身处切利尼时代的人都具有的典型特征。

188

正如前文所述，切利尼的生活和他的性格并没有特别的异常迹象，所以我们无须对此反复地强调。与当时的封建迷信和鬼神信仰相比，他的“幻觉”似乎也没有那么引人注目。需要特别提及一点的是，切利尼时常发烧，可能是身患疟疾，每个人都在猜测他发病时大脑在想些什么。当然，他的艺术创意丰富、技艺超群、制作娴熟，展现出以无限耐心投注于秋毫之末的专注力，以及一种犀利无情的自我批评能力（图56）。他写过十四行诗和其他一些诗体，这些少有人知的文字算不上什么佳作，不过是来自一颗直白坦率的头脑。他把痛苦的牢狱经历写成一首讽刺诗，诗的开篇是：

在我看来，没有一个地方能像监狱一样



189 图56 切利尼，《达娜厄和年轻的珀尔修斯》。《珀尔修斯像》底座细部，1545—1554年，佛罗伦萨兰齐敞廊

让人了解上帝的恩赐
与人类的有何不同。[19]

艺术家的生平资料显示他的记忆力其实一直都很好，不过由于想象过于丰富，常常喜欢夸大其词。切利尼出生在佛罗伦萨，因为父亲的缘故，放弃成为一个音乐家，转而去当了金匠学徒。从他十八九岁来到罗马，一直到45岁期间，从未在任何一个地方连续待着超过五年以上的时间。有时是出于野心驱使，有时是为了避免战争或瘟疫，还有就是因为健康问题回家养病。天资聪颖加上无与伦比的技艺确保了他无论走到哪里——佛罗伦萨、罗马、费拉拉、曼图亚，还是弗朗西斯一世在巴黎和枫丹白露的宫殿，都不愁工作的机会。但是，他性情急躁、言语刻薄、极其虚荣又嫉贤妒能，所以相交的朋友没几个，倒是树敌无数。

他的犯罪前科可以一直追溯到1516年初，至少有四次严重抵触法律的行为，其中还不包括时常作为配角被卷入的十余次争吵。[20] 第一次发生于1523年，当时他在斗殴中打伤两人，为躲避重刑逃出了佛罗伦萨。第二次是在1534年的罗马，他杀死了自己的对手，金匠蓬佩奥·德·卡皮塔尼斯［Pompeo de Capitaneis］，然后躲了起来，不过很快就获得保罗三世［Paul III］的赦免，比起他犯下的罪行，教皇显然对他的作品更感兴趣，于是艺术家又能回来继续工作。第三次的涉案却颇具讽刺意味，因为切利尼可能是遭人诬告：1538年他被指控在罗马大劫期间盗取了教皇宝库。在此后一年中，他被

囚禁、逃跑、抓回、再禁闭，但最终获得释放。最后一次横祸发生在1557年初，不过这次的罪名并非初犯，约五年前他就曾被指控犯有鸡奸罪。判决结果是罚款50金斯库多，并在斯丁克服役四年，他在1556年10月底才刚刚离开这座可怕的佛罗伦萨监狱。由于科西莫一世公爵的求情，最后被改判为四年软禁。从那时起，他开始口述自己的回忆录，这件事成为他在1558至1562年之间的主要工作。在此期间，切利尼担心着阴谋诡计，又受到敌人围攻，还被财政问题困扰；他预备去当牧师，中途却打消了这个念头；在获许还俗后，于1665年和为他生过私生子的女人结了婚，又生下两个孩子。

切利尼的“胡作非为”在整个意大利家喻户晓，但这并不妨碍公爵在1563年“单方面”地表达心意，将圣十字区附近的一栋花园别墅作为礼物送给他。八年后，切利尼过世，举行完隆重的葬礼后，被安葬在佛罗伦萨圣母领报教堂。一个修道士演讲了“本威努托先生的追思布道，对他的生活、作品和高尚品德都称颂不已”（当时一份文献的原话），让所有院士和那些挤进教堂“聆听赞誉他的高尚品德”的民众都甚为满意。[21]

只要匆匆翻阅一下现有的文献和已公布的犯罪记录，我们就会发现切利尼绝非人们通常所认为的特例。他唯一的新颖之处只是将自己的回忆记录于纸上，而其他艺术家没有留下过类似这样的犯罪记录。如果真的要把这些人罗列出来，恐怕这份名单要比预想的长很多。我们接下来会列举一些著名的案例，其共同之处体现出了一种在重大犯罪和宽容处罚之间的特殊落差。 190

四　莱昂内·莱奥尼：一个成功的恶棍

比切利尼年轻几岁的同代人莱昂内·莱奥尼［Leone Leoni］（1509—1590），也被称为莱昂内·阿雷蒂诺，主要以制作雕塑及奖章、钱币、宝石雕刻为生。这种业务活动需要他在米兰、威尼斯、帕多瓦、费拉拉、热那亚和罗马等地游历，他也曾作为菲利普先生（后来的菲利普二世［Philip II］）的随行人员前往德国，1551年时还和提香在奥格斯堡相处过一段时间。他进入



图57　米兰奥梅诺尼宫，1565年后根据莱奥尼的设计进行了重建和装饰

了最上流的社交圈，与本博、彼得罗·阿雷蒂诺这些享有国际声誉的文人结交，不但拥有可观的收入，还担任了公职，他的人像勋章尤其受到好评。他获得的所有荣誉中包括了圣雅各骑士团的骑士名号、家乡阿雷佐的执政官职，甚至还收到米兰奥梅诺尼宫殿［Palazzo Omenoni］这样雄伟的礼物。在搬进去之前，他不仅改建得富丽堂皇，还以他的藏品装饰了整座建筑（图57）。

然而，莱奥尼的犯罪习癖即使与同时代最穷凶极恶的人相比，都难分伯仲。他在米兰因为袭击他人，被判服行苦役。1540年5月16日，他的朋友雅各布·朱斯蒂尼亚尼［Jacopo Giustiniani］写信给莱奥尼的同乡彼得罗·阿雷蒂诺，在信中代述了艺术家本人对此事的解释：

> 来自阿雷佐的莱昂内，一个彬彬有礼、正直善良的人，让我向您仔细描述他在不久前遭遇到的不幸，原谅他因仓促离去，不能亲自向您说明。您一定知道，他颇受（米兰）宫廷贵族的喜爱和尊敬，正因为他的成功与罕见美德，所以遭到某些艺术家兄弟的嫉恨和迫害，尤其是教皇的一个德国宝石匠佩莱格里尼·迪·雷乌蒂［Pellegrini di Leuti］。[22]

这个德国人散布消息声称莱奥尼伪造假币。考虑到莱奥尼在这个领域中

曾经的机遇和后来的造诣，指控也许并非空穴来风。从1538至1540年间，莱奥尼曾以雕刻家的身份在教皇的造币厂工作。但在1543年就职于费拉雷塞造币厂期间，他曾因伪造假币而失宠于费拉拉公爵。[23] 不过，这件事没有影响他在1546年被任命为帕尔马和皮亚琴察造币厂总管。莱奥尼对这个德国宝石匠大为恼火，发誓要“永世复仇……因此，在3月1号对圣母献祷词［*Ave Maria*］时，他用刀狠狠划穿了对手的脸。他看上去就像一头可怕的怪物，否则不会采取这样一种伤人方式，唯有死亡才能让他解脱”。

191

次日，莱奥尼被传唤到法官面前，“尽管他是经过深思熟虑后才犯下这等恶行”。起初，他拒绝开口，但在一番严刑拷打，并被威胁他的母亲和妻子也将遭受同样对待后，才俯首认罪，被判罚斩去右手。然而就在行刑前最后一刻，他被改判为服行苦役，“考虑到对他的大多数指控都是无中生有，除了伤脸之罪——如果确有其罪的话”。写信者又指出，这个判决对于莱奥尼“可怜的母亲、妻子、孩子和兄弟，所有靠他辛劳工作过活的亲人”来说是多么无情。不过，莱奥尼的一些支持者已经在想方设法让他获释。写信者希望

> ……尊敬的阁下如今已经了解了这一切，您肯定会尽力帮忙让莱奥尼早日释放，他对您不仅像对父亲一样敬爱有加，更是如对神祇般地崇拜。请不要吝啬您手中的万能之笔，我知道连达官显贵都对它忌惮不已，它完全可以让关押的杀人重犯获得释放，更别提像莱奥尼这样正直诚实的年轻人，仅仅因为一次伤人就陷入牢狱之灾。而他砍伤的是谁呢？一个声名狼藉、卑鄙无耻之人。他只是为了捍卫自己的荣誉，否则谁又会这么做呢？

安德烈亚·多利亚亲王必然也是抱着同样的想法。在他的干涉下，莱奥尼不满一年就获释了。六年后，他袭击了自己的助手，雕塑家马蒂诺·帕斯夸利诺［Martino Pasqualigo］只是拒绝跟随他去米兰，却未曾料想因此而丧命。这个残忍的行为最初让彼得罗·阿雷蒂诺大感震惊，但及时送来的一对

人像勋章的礼物又让他改变了想法："现在我收回对你的愤慨之情……再次向你表达我一如既往的关爱。"[24] 莱奥尼对德国宝石匠和助手的攻击行为可能是因为坏脾气不受控所致，但接下来的这个杀人计划虽然未遂，却是早有预谋，而且纯属见利忘义。1559年，提香派他的儿子奥拉齐奥［Orazio］去米兰取回西班牙政府的津贴。莱奥尼曾不止一次得到过提香的帮助和不少有用的建议，所以他邀请奥拉齐奥来奥梅诺尼宫做客。本来宾主之间一直相安无事，直到奥拉齐奥收到了2 000达克特。于是，用提香的话说，"那个邪恶的莱奥尼，根本不配拥有骑士和御用雕塑家的称号……产生了魔鬼的冲动。他突然心血来潮想要谋财害命，杀死奥拉齐奥"[25]。

192

莱奥尼和他的仆人手持匕首刺向了毫不知情的客人。虽然伤势严重，但奥拉齐奥顽强抵抗，最后在忠仆的帮助下成功逃脱。莱奥尼随后遭到逮捕，尽管犯罪情节严重，尽管提香向西班牙国王菲利普二世递交了详细的长篇报告（参见注释引文），但是行凶者依然被从轻发落，只是上交罚款、被驱逐出米兰而已。他去了罗马，教皇庇护四世［Pius IV］仍然对他委以重任，让他制作悼念教皇兄弟马里尼亚诺侯爵的纪念雕像，这座雕像至今还立于米兰大教堂。顺便一提的是，1597年，莱奥尼的儿子蓬佩奥［Pompeo］和他的孙子米格尔·安赫尔［Miguel Angel］被指控在西班牙杀人。[26]

除了切利尼这个特例外，那些劣迹斑斑的罪行今天早已被人完全遗忘。大部分的肇事者都是一些二流艺术家，除了少数专家外，很少有人知道他们的名字。而对这些艺术家生平感兴趣的专家通常也只是为了排列作品年表才去收集他们的资料。像法伊特·施托斯，身为那个时代最杰出的大师之一，同时也是一名罪犯，可是他的现代传记作者通常会最大限度地减轻，甚至否认他的罪行。将一位大师想象成犯罪分子，这件事着实违背了维多利亚和后维多利亚时代作家们的道德准则。在所有伟大的艺术家罪人中，只有米开朗琪罗·梅利西［Michelangelo Merisi］（1573—1610），即著名的卡拉瓦乔从未有过辩护者。他的行为，而且只有他的行为一直以来都得到了特别关注，尤其卡拉瓦乔近年来又开始受到追捧。

五 “波希米亚人”卡拉瓦乔



图58 卡拉瓦乔，《手提哥利亚头颅的大卫》的细部，约1605年，罗马波各赛美术馆

令人愉悦的作品却出自骇人听闻的罪犯之手，与之相比，激进画笔和无情匕首的组合也许显得更加协调，也更容易被接受。卡拉瓦乔具有革命性的绘画风格（图58）和他的纵情肆意一直被紧密联系在一起，对其中一个的印象往往会影响观者对另一项的判断。斯汤达［Stendhal］认为他臭名昭著；拉斯金在他作品中看到“恶欲几乎无法压抑的明显迹象”；而对罗杰·弗莱［Roger Fry］来说，他是第一个“反抗传统和权威”的艺术家。与他同时代的许多人都讨厌他，却又不得不承认他的非凡天才。最近的批评更关注于他的艺术和传统的联系，而不是从他的性格中寻找时代特征。

卡拉瓦乔的一生中几乎有三分之二的时间都默默无闻。他出生于1573年的伦巴第，在米兰接受了几年训练，大约于1588年去了罗马，当时他最多只有15岁。在与贫穷和疾病斗争多年后，他在1597年就已经被称为“最著名的画家”。此后，他的生平被详尽地记录下来。从1600年开始，我们发现他的名字在违禁记录中频频出现。[27] 第一次是当年的10月份，他在街头斗殴的现场，但没有参与其中。11月份再次寻衅滋事，他在一天晚上用手杖威胁一个共事的画家。由于附近的屠夫携带照明匆匆赶到现场，分开了打斗中的两人，及时阻止了他，所以对方没有受到严重伤害。第二年的2月份，他又因拔剑刺伤一个士兵被传讯问话，虽然他造成的伤口可能会留下永久伤疤，但是因为受

193

害者表示了原谅，所以他被赦免了。

两年后，巴廖内在1603年8月提起诉讼状告几个艺术家，被告包括有诺里奥·隆吉［Onorio Longhi］，奥拉其奥·真蒂莱斯基（参见第199页），一个不甚重要的画家菲利波·特利塞尼［Filippo Trisegni］以及卡拉瓦乔。卡拉瓦乔在9月被审讯；他的辩护相当傲慢，措辞混乱又不得当。法国大使为他求情，并保释了他。获释条件是他必须在一个月后再次出庭，并且保证在此期间不骚扰原告，不离开自己的房子，没有罗马总督的同意书不得出门。

在接下来的一年中，卡拉瓦乔又被传讯过两次。第一次是在1604年4月被莫洛餐厅的服务生控告。他在这家店点了一盘洋蓟，服务生把四个黄油煎、四个油炸的洋蓟端上来，当被问及油煎和油炸分别是哪个时，服务生回答说："你自己闻闻就知道了。"这句话足以让卡拉瓦乔愤怒到把盘子、洋蓟和所有东西都一起砸到服务生脸上，在他面部受伤后，又抓起剑把这个无名小卒吓得魂飞魄散。仅在六个月后，他又被逮捕了，这一次的罪名是侮辱治安官。

他在1605年的上半年，比以往涉入了更多纠纷。2月份是一件要回地毯的小案子，也是他唯一一次作为原告的案件。5月份，因涉嫌非法携带一把匕首和一把剑而被判入狱；不过他坚称自己获得了罗马总督的口头许诺可以拥有武器，所以无须保释就被释放了。7月份，他被指控冒犯某个叫劳拉的女人和她的女儿伊莎贝拉，两个画家、一个鞋匠和书商为他作保。九天后，他袭击了一个公证人。他与此人有天晚上"在街上争吵，为了一个名叫莱娜的女孩，她在纳沃纳广场被找到"，并成为"他的女孩"；不过双方被"共同的朋友劝告说服……像虔诚的基督徒那样息事宁人了"。卡拉瓦乔表示了他的忏悔，并获得了"宽恕与和平"。9月份，女房东起诉他袭击那个公证人后逃之194 夭夭，拖欠了六个月的房租没交，还损坏了房间的天花板。这位愤怒的女士递送了传票，画家十分气恼。他在一个晚上回到原住处，起初是独自一人，后来又带着亲信朝她的窗户扔石头，还把百叶窗砸坏了。

相对来说，1605年的整个冬天比较平静。不过根据一份日期不详的文件来看，艺术家在1605年末或1606年初的某天被人发现躺在床上，喉咙和左耳

都受了伤。这些伤口引起了怀疑，刑事法庭派人去审问他，但是面对所有质疑，卡拉瓦乔却坚称只是一次意外，他上街时摔倒在自己的剑上，而且已经不记得具体地点在哪里，也没有人跟他在一起。这个借口听上去并不是很有说服力，所以他最后被禁足，并罚款500斯库多。

1606年春天，他又一次卷入了激烈的争斗，这一次的祸根来自卡拉瓦乔的暴虐脾气。他在球类游戏中是一个充满激情的选手。在5月末的一个星期日，他与三位朋友（其中一人是诺里奥·隆吉）决定和另一组四人球队一较高下。结果，对方的领队拉努乔·托马索尼［Ranuccio Tommassoni］赢了他十斯库多。到了晚上，双方在战神广场上动起了手。两人拔剑相向，彼此都受了伤，但托马索尼因为伤势过重，最后不治身亡。卡拉瓦乔被放逐出罗马，踏上逃亡之旅。他先去了罗马附近的山区，寻求赞助人的庇护；然后获得特赦，理由是画家本人也受了重伤，这只是一场意外事故，并非故意杀人。不过当局还在慢慢地商讨案情，卡拉瓦乔只好继续前行，先去了那不勒斯，随后于1608年到了马耳他。他在这两年中努力工作，并获得了巨大成功。在马耳他，他受委托为当地骑士团团长画肖像，后者“愿意特别恩惠和厚赐予他”，决定“授予我们团的徽章和骑士腰带”，以此满足“这位卓越画家的心愿”，并且称他为“尊敬的米迦勒·安吉洛”［Michael Angelo］。之所以能授予在逃杀人犯这种荣誉，是因为他收到了“教皇的批准，尤其是为此特意授权”，这位团长也高兴地设想马耳他和他的骑士团“最终可能会为我们的管辖区内接纳的这位公民感到无比自豪，毫不亚于科斯岛骄傲地歌颂她的阿佩莱斯”。[28]

卡拉瓦乔成为一位骑士的喜悦之情没有维持太长时间。在接受骑士资格（和其他多项恩赐荣誉）的三个月后，巴廖内提到他“与乔斯蒂提亚的一个骑士产生了一些纠纷，至于他得罪后者的原因不甚清楚”。他在10月份下狱，但逃了出来，“违反法规，偷偷离开此地”。两位马耳他的骑士奉命追捕逃犯，并查明他是如何逃脱的。得知这一信息后，团长召开了大会，剥夺了犯人的骑士服饰，并郑重宣布将他驱逐出境。卡拉瓦乔去了西西里岛，很快

195

就在锡拉库扎、墨西拿和巴勒莫等地找到了工作。在1609年的夏末或秋天时，他回到了大陆。当时有消息传到罗马，说他10月份在那不勒斯遇到一群敌人，在激烈打斗后差点丧命。八个月后，他突然消失，带着自己仅有的财产，离开那不勒斯前往罗马。有人说他期待自己不久后能够被赦免，还有人说他的禁令其实已经被解除。但他选择绕个大圈子回去，让人怀疑他可能还不清楚等待自己的究竟是什么遭遇。他在那不勒斯登上了一条开往埃尔科莱港口的小船，那里属于西班牙的管辖区，离罗马北部约80英里［约129千米］。他在小镇附近找了一处荒无人烟的地方上岸，但被西班牙卫兵误抓关了起来，几天后才得以释放，却发现船主早就带着他的所有家当逃跑了。带着绝望又悲愤的心情，他沿着海岸徒步走去埃尔科莱港口，然而疟疾正在此地肆虐，他被传染发起了高烧。根据墓志铭，他最后于1610年7月18日去世，享年36岁9个月20天。

尽管卡拉瓦乔的犯罪记录从不间断，可一旦才华得到认可，很多身份显赫的赞助人都愿意出手相助，其中不乏一些伟大的收藏家、贵族阶层和宗教人士。比如保罗五世［Paul V］的侄子，离教皇宝座最近的枢机主教希皮奥内·博尔盖塞［Scipione Borghese］就是艺术家作品最热情的收购者。

据称，卡拉瓦乔是第一个波希米亚艺术家。[29] 他的混乱生活，他那些鱼龙混杂的朋友，他对礼仪的蔑视似乎都让这个假设颇具吸引力。毋庸置疑，他的确属于16世纪早期“雏形的波希米亚人”的直系，而且这类人在当时绝非少数。但是就像无法断言切利尼是妄想症一样，我们也没有理由宣称卡拉瓦乔是一个崇尚暴力、狂放不羁的艺术家。两人的卓越不凡都是凭借其精彩绝伦的作品，而非他们的恶行。这里仅仅列举几个与他们志趣相投的人，像伟大的德国画家康拉德·维茨［Konrad Witz］（逝于1445年）[30]、克雷莫纳人博卡乔·博卡奇诺（约1467—1525）[31]、锡耶纳人贾科莫·巴葛亚洛蒂［Giacomo Pacchiarotti］（1474—1540）[32]、罗马人托马索·卢伊尼［Tommaso Luini］（1600—1635，也叫卡拉瓦乔诺）[33]、那不勒斯人安吉洛·马利亚·科斯塔［Angelo Maria Costa］（18世纪）[34]、西班牙人阿隆索·卡诺［Alonso Cano］

(1601—1667)[35] 等等。众多二流或完全没有名气的艺术家都曾被怀疑或发现犯有暴力、盗窃和谋杀的罪行。但是，从来没有人援引他们作为证据来证明心理学或其他方面的新异理论，倒不是因为他们的罪行不严重，而是比起两位伟大的艺术巨匠，他们的资质实在显得太过平庸，太不醒目了。 196

在卡拉瓦乔的时代，罗马留下了大量法院案件的书面报告，帮助我们从更清晰的视角来观察卡拉瓦乔的个性。这些证据充分证明了他的火暴脾气轻易就会得罪人或被得罪，还有就是在专业方面让艺术家分心，也让律师忙得团团转的各种猜疑和争吵。我们还可以提供一些类似文件的摘选资料。

六　好斗的艺术家

教皇的建筑师马蒂诺·隆吉 [Martino Longhi] 在1591年死于罗马，把年幼的儿子和巨额财产都留给了监护人看管，他的长子诺里奥（约1569—1619）当时正住在葡萄牙。同年，诺里奥回到罗马处理善后，坚信自己被剥夺了合法继承权，于是决定采取报复手段。但直到1598年，愤怒的监护人才将此事告上法庭，他在法官面前的陈述如下：

> 您应当知道，我是之前提到的诺里奥兄弟俩的监护人，当被告从葡萄牙回来后，向我索要据说是属于他的许多东西，并用极其侮辱性的字眼来辱骂我。事实上，当时我住在客栈老板马利亚那里，这个诺里奥带着一群人跑来，其中包括了阿尔巴赛诺 [Albasino] 医生、多梅尼科·阿塔瓦蒂 [Domenico Attavante] 和他的随从，然后他们开始骂一些"你这个戴绿帽子的小偷，我要亲手弄死你"之类的侮辱脏话。他们手持棍棒，强行砸开了我的房门。[36]

一年后，寡妇菲丽西达·希拉诺 [Felicita Silano] 在1599年同时起诉诺里奥和"切石匠克劳迪奥"，她抱怨说：

两天前，这个诺里奥来到我的门前说："开门，你这个老娘们，胆小鬼！"离开后，他又转了回来，企图破门而入，侮辱威胁我。他说，如果我敢说出去，他就用剑敲破我的头。这个克劳迪奥在五六个月前也做过同样的事情，煽动别人，尤其是诺里奥在我家门口滋事。我不是一个好欺负的女人，所以我现在要出庭告状。[37]

诺里奥在1600年、1601年和1603年9月都曾卷入卡拉瓦乔的法律诉讼。他被一个名叫索利尼（姓氏也许是托马索［Tommaso］或马奥［Mao］）的罗马历史学家起诉，后者还是一个风俗画家，是画家兼作家巴廖内的学生。诉讼程序的记录无须赘述，索利尼陈述道：

197

在今天早上十点左右，我和我的朋友乔万尼·巴廖内在米勒娃教堂准备听弥撒。在等待时，我看到诺里奥·隆吉点头示意让我过去。当我走近后，他说："我想让你从手杖下爬过去，你这个内奸，绿王八。"我回答说在教堂里，我可以受辱，但到了教堂外面，他绝不敢再说这样的话。诺里奥听到后拔高了嗓门，不断用相同的辱骂挑衅我去外面，我们从米勒娃教堂的后门离开。他拎了一块砖，我说他满口谎言。就在此时，巴廖内出来阻止了我。看到巴廖内带着一把匕首，诺里奥的同伴律师安德烈亚·迪·托菲亚［Andrea di Toffia］转过来给了他一拳。诺里奥同时也把砖朝巴廖内扔去，不过只擦到帽子。他退回了教堂内。后来，我们发现他带着一把剑跑到我家门口，向我挑衅。我们走进一家商店，他跟在后面极力侮辱我。那些看到诺里奥威胁我的人中有雕塑家托马索·德拉·波尔塔［Tommaso della Porta］。以上就是我起诉诺里奥的原因，有此记录和盘问，他会为不停辱骂我而受到惩罚。[38]

托马索·德拉·波尔塔不愿做证，只是急切地推说这场争吵与他无关；巴廖内则详述了自己的不满："我的帽子被那块砖打中时，我的外套掉了，诺

里奥看到我的匕首，对安德烈亚·迪·托菲亚说：‘我们把他的匕首拿走。’安德烈亚打了我一拳，我推开他，把手放到我的匕首上。然后他们就后退了。”[39]

诉讼进行了整整一周时间，没有提到更多细节。不过，我们借此倒可以理解为什么诺里奥·隆吉会得到“古怪”的名声，此人实在“令人难以容忍”，“与他的同行结怨太多”。[40]

诺里奥的儿子，也随他的祖父叫马蒂诺，不仅继承了家族的艺术天赋，还有桀骜不羁的灵魂。

> 在他父亲诺里奥还活着时，他一直温顺地服从他。等父亲死后，放荡狂野的灵魂便尽情释放了出来，他开始任性地独断专行。
>
> 他没有很多的追随者，也没有得到他所期望的掌声或成为被极力模仿的大师。当看到建筑师同事的作品与自己的构想天差地别时，狂乱的思绪任由怒火中烧，然后他会破口大骂，肆意侮辱他们的作品。他在广场上肆无忌惮地喧嚣示威，如此明目张胆的行事作风招致众人奚落。然而，所有这些不受控制的粗暴情绪都不足以缓减易怒胆汁引发的鲁莽冲动，因为他还是没有忍住跟各种人动手，其中甚至包括律师和牧师，所以依法受到了重惩。最后，他因为和一位知名律师争吵而被关进监狱。[41]

198

帕塞里形容这个恶棍“样子奇特，不是长得畸形或单薄，而是行为古怪”，但他仍是一个杰出的建筑师，“一个优秀的诗人，拥有渊博的学识”，至少他还认可一个权威：他一直对母亲表现出最大的“崇敬和尊重”，

> ……一个卑贱、不幸和孱弱的女人，有点跛足，身材矮小。尽管在年龄、思想还是阅历上，他已经完全是一个成年人了，但她出手打他时依然毫不顾虑，而他既不生气，也不怨恨，心甘情愿地乖乖承受着。[42]

隆吉绝不是唯一一个喜欢惹是生非的家族，真蒂莱斯基家族的两代人也是法院的常客。奥拉其奥·真蒂莱斯基（1563—1639）在年轻的时候就已经跻身于罗马最重要的画家行列，一开始他的名望并没有因为和其他艺术家不断结怨而变差，但似乎从1615年开始，他的声誉至少在某些方面受到了一定损害。托斯卡纳的科西莫二世心血来潮，想请奥拉其奥来佛罗伦萨，就向他的罗马大使皮耶罗·圭恰迪尼［Piero Guicciardini］询问画家的情况，但回复的评价却不是很好。圭恰迪尼声称，真蒂莱斯基画过一些不错的小画，但总体来说，他“在制图及构图上的能力不足”，以至于连“判断力平庸的人”都很难对他的作品感到满意，“再加之，这人的行为举止和生活方式如此古怪，脾性也让人难以接近和相处”。[43]

不过在17世纪20年代初，他在热那亚和法国还是获得了相当大的成功，并于1626年接受查尔斯一世的邀请去了伦敦，在那里过着薪俸优沃的生活。

一些罗马的同行讨厌他。卡拉瓦乔没有把他列入“优秀艺术家”［*valentuomini*］的名单，巴廖内也对他颇为不满。1602年，巴廖内曾前往洛雷托朝圣，并带回几个“佩戴在帽子上的”圣母像作为礼物分送给亲朋好友。真蒂莱斯基也很想得到一个。但是，据巴廖内在法庭上的解释

> ……因为我已经没有银像了，所以就送他两个铅像，并写了一封信劝告他要注重它们在信仰上，而非物质上的价值。他就用铅笔写了这封回复：
>
> 199
>
> “致乔万尼，画家。我不会把你的圣母退回去，虽然那本是你应得的难堪下场，因为信仰的价值，我留下了它们。一个有足够诚意的人绝不会去买铅制的东西，而我不认为你是这样的人，你的其他行为确实也向所有人证明了这一点。所以，我耻笑你和你的建议。你可以举行一套仪式，我很乐意看到你把牛心穿在脖子的项链上，因为只有这样的装饰才配得上你的伟大。告诉你吧，本来如果你送我一个银像，我会付钱的，换作是我，绝不会把铅制品送给一个彬彬有礼的绅士。这件事让我弃你而去，并对你的友谊嗤之以鼻。”[44]

因为提到了戴在脖子上的项链，所以巴廖内在第二年起诉卡拉瓦乔、真蒂莱斯基等人时，这封信被当作了诽谤的证据。[45] 一些恶意中伤巴廖内的十四行诗当时正在罗马艺术家中流传，他相信奥拉其奥就是作者之一，而这条被讨论的项链正是引发诸多不满、嫉妒和嘲讽的导火索。因为巴廖内为圣乔万尼德科拉特教堂画了一幅《神圣之爱》[*Divine Love*]（图59），枢机主教贝尼代托·斯蒂尼亚尼[Benedetto Giustiniani]于是将这条项链作为奖赏送给了他。听闻巴廖内从枢机主教那里收到的厚赠，曾在同一个祈祷室画过“大天使米迦勒”[Archangel Michael]的真蒂莱斯基愤愤不平，辱骂竞争者的作品有“很多瑕疵”。经过此事之后，他再也没有开口跟对方说过话，两个画家见面甚至不再互相打招呼，真蒂莱斯基解释说：“在罗马相遇时，他等我脱帽向他示意，而我也同样等着他这么做。”[46] 难怪巴廖内在真蒂莱斯基的传记中没有吹捧这位已故的对手：



图59　乔万尼·巴廖内，《神圣之爱》，1600年后，柏林达雷姆博物馆

> 如果奥拉其奥的性情可以更加和蔼可亲些，（他写道）他会是一个更好的艺术家[47]，可他的脾气粗野不堪，不尊重任何一个人，不管对方有多么杰出。他固执己见，话中带刺地得罪了所有人，我们很希望上帝能够仁慈地宽恕他的罪过。[48]

奥拉其奥的孩子同样也需要宽大的胸怀才能够获得谅解。他女儿狼藉

的贞洁风波之前已经提到过，而他的儿子弗朗西斯科［Francesco］和朱利奥［Giulio］在1641年也因欺诈罪被关进了葡萄牙的监狱。1648年，一份宗教法庭的审讯文件中提到弗朗西斯科揭发背叛了狱友。不过，他在1660年仍被任命为昂热的“宫廷画家”［*peintre ordinaire du roi*］。

我们或许可以引用一个资料不详的米兰画家的陈述来作为此次探究的结论。虽然这些文字读起来更像是某个歌剧的场景，但这个名叫弗朗西斯科·索拉［Francesco Sola］的画家表现得十分真挚，他于1617年9月在罗马法庭上声明：

200

> 我要告诉阁下我被囚禁的原因。今天晚上，我正穿着衬衣坐在自己家门口，因为刚刚放下画笔的关系，所以还没来得及穿上衣服。这时，一个嘴上无毛的小子佩戴着一把剑经过，朝马太（府？）走去。

注意到年轻人正古怪地盯着他看，索拉瞪了回去。于是，陌生人问画家想要干吗，他回答说：“没事啊。”

> 小伙子接着说假如我是他的对手，他会给我点颜色看看。我回答说我不认为自己不如他，我是一个画家，一位绅士，一个体面的年轻人。然后，他后退了两步，准备拔剑。我想扑倒他，但人们把我俩分开，等到巡逻员到了现场，我们就被带进了监狱。[49]

在我们讨论的所有案例中，人们面对艺术家的犯罪行为时，态度似乎异乎寻常地镇定。赞助人和公众将古怪、放肆、忧郁和“疯狂”作为艺术家的特征，正因为认同他们的对错观念，所以默许了他们的恶行，难道这就是最终的结论吗？尽管像我们之前提到的那样，对待犯罪艺术家的冷漠态度源于社会整体的道德败坏，但这不是事实的全部。首先，关于无人在意这点就不

正确，因为有明显迹象表明，情况并非一成不变。在15世纪和16世纪早期，人们对犯罪的关心程度虽然可能无法与后来相提并论，但以艺术家之名为罪行进行辩护的趋势越发明显。当时的艺术家依然还被视为卑微的匠人，法伊特·施托斯是因为木雕技高一等，才获得了皇家特权。等到摆脱行会束缚后，艺术家才可以提出更加特殊的要求，切利尼说像他这样的人“在行业中首屈一指，凌驾于法律之上”[50]，不少开明的赞助人都同意这个观点。

艺术家的犯罪行为很难被归咎为他们的异类，毕竟像大部分公民一样，他们中绝大多数人也从未参观过监狱内部。而在我们所讨论的几个世纪中，关于被起诉的艺术家和从事其他专业或行业的犯人，两者之间的比率根本无法估算。统计数据收集的时间开始得相对较晚，而且可信度通常也不是很高。现存最早的数据表明从1881至1885年之间，从事“人文职业”的群体很少犯有谋杀罪，比较常见的是破产和伪造罪。1883年是少年犯被捕人数最多的一年，他们中大多数来自工人阶级，极少一部分来自从事专门职业的家庭。[51]“人文职业”中大概也包括了艺术家，但我们不清楚人数有多少，而且即便知道的话，也很难从19世纪末的环境中得出任何回溯性的结论。因此，当涉及所有被描述为“艺术性情”的典型特征时，我们只能说犯罪倾向从来不包括在其中。 201

七 造假的伦理

“艺术品伪造”，一条专门为艺术家准备的罪名，如果这个主题被忽略的话，那么本章的探讨显然是不完整的。与伪造货币或文件相比，艺术品的模仿往往不是出于欺骗目的，所以很难在合法和欺诈性的仿制之间划分出一条清晰的界线。“伪造的佼佼者们”[52]，比如巴斯提亚尼尼［Bastianini］（1830—1868）、多塞纳［Dossena］（1878—1937）和凡·梅格伦［van Meegeren］（1889—1947）均不承认他们有欺骗意图。即使凡·梅格伦后来松口，也是在巨大压力下才被迫承认。不论对错，他们自称是原创者，并找到充足证据来

支持他们的观点，让起诉变得困难重重，有时甚至根本无法立案。

随着时间推移，造假的道德标准发生了改变。虽然被证明有欺诈意图的伪造在今天会受到法律惩治，但在过去却并非如此，尤其是考古学尚未成熟的16世纪，底蕴深厚的伪造甚至会为艺术家的学识和技巧添光增彩。[53] 巧妙的赝品不仅能得到赏识，而且还会被人收藏。瓦萨里提到米兰雕塑家托马索·德拉·波尔塔（知名艺术家贾科莫和古列尔莫的亲戚）时，说他

> ……擅长大理石作品，尤其是他仿制的大理石头像常被当作文物出售；他还非常擅长面具雕刻，其技艺无人能媲美。我本人就收藏了一件出自他手的大理石作品，放在阿雷佐私邸的壁炉上，所有人都以为它是古董。[54]

1495年，米开朗琪罗从博洛尼亚回到佛罗伦萨后不久，创作了《熟睡的丘比特》[*Sleeping Cupid*]（现已遗失），他的赞助人洛伦佐·德·美第奇被这件作品的“古式”风格深深打动，向米开朗琪罗承诺会“进行人工处理，让它看起来像从土里挖出来一样，我会寄到罗马；它将被当作一件古董，而你就尽可能地高价出售”[55]。

米开朗琪罗欣然同意了。这个故事被完整地记录在贡蒂威的《米开朗琪罗传》中，此书在大师的监督下于1553年出版。米开朗琪罗当时已经78岁了，但他的记忆应该还是真实可信的。他显然并不在意后人知道自己年轻时的这段经历，而且也没有因为蓄意欺骗感到良心不安。尽管在交易中损失的金钱让他生气不已，可是成功的仿古风格还是为他赢得了罗马赞助人的关注和邀请，关于这点甚至让他倍感骄傲。

202

不仅是古典作品的仿制，就连对当代艺术进行的模仿或伪造也常常受到欣赏。在约翰·诺德尔法写于1547年的《纽伦堡的艺术家和工匠信息》中，我们发现有三位艺术家因“善于模仿”阿尔布雷希特·丢勒的作品而受到称赞。其中，汉斯·霍夫曼 [Hans Hoffmann]（逝于约1591年）“是一个勤奋的画家……一直孜孜不倦地模仿丢勒，他的许多作品都被当作丢勒的原画出

售”[56]。例如，图60就是一幅由匿名画家绘制的仿画。

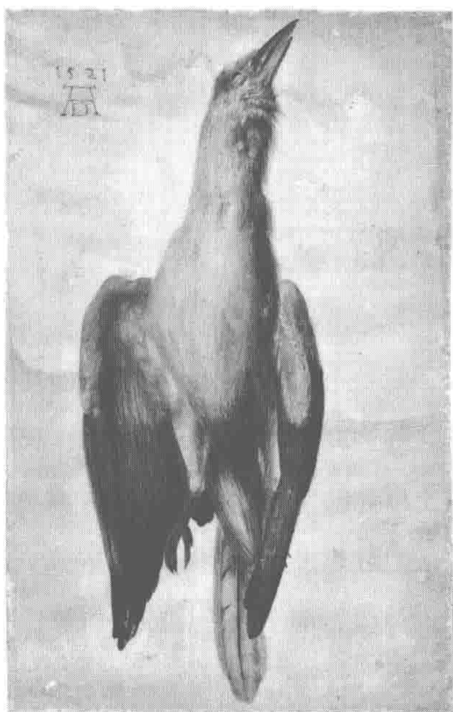


图60　丢勒的摹作，《一只死金丝雀的习作》，丢勒的字母签名和日期“1521”是后加上的，水彩，大英博物馆

而另一方面，构想和原创从15世纪末开始越来越受重视。人们视艺术才华为上帝或自然赋予的天赋，而伟大艺术家的作品更是具有独一无二的价值（参见第60页），所以人们开始尊重真实性，并且隐隐厌恶起那些具有欺诈意图的复制品或伪造物。从束缚中解放后，艺术家们开始寻求保护自己免遭剽窃的办法，但是没有法律条文来维护他们的艺术产权。生活在16、17世纪的造假者无须担忧牢狱之灾，道德谴责和失去赞助就是他们唯一有可能受到的惩罚。法律还要再过200多年才会对这个越来越失控的局面采取处罚措施。荷加斯［William Hogarth］的索赔和抗议直接导致了1735年雕刻版权法[57]的推行，这是一个伟大的开端，从此以后，至少有一个领域的艺术创作受到法律保护，免于被剽窃的危险。但是，雕塑家和画家不得不等上更长时间。因而在版权法实施以前，艺术家们不得不以自己的方式来维护著作权，其中最直接的方法就是为所有作品保留一份完整的名单。克劳德·洛兰的《真理之书》［*Liber Veritatis*］正是这种保护措施中最著名的例子。

八　克劳德·洛兰的《真理之书》

克劳德·洛兰（1600—1682）在十三四岁时离开了他的祖国，从法国前

往罗马。在此之前，他曾接受过一些基础教育，包括几年面点师的培训，也许还从长兄那里学到了一些装饰画的知识，带着所有这些本钱，小伙子来到了罗马，这个知识和艺术的中心，上流社会的聚集地，阴谋诡计的温床。虽然从未接受过良好教育，也没有完全掌握意大利语，但他留在罗马的半个多世纪获得了巨大成功。根据各方说法，克劳德是一个性情特别和善友好的人，习惯过着隐居生活，全心投入自己的工作。他从不吝啬向其他艺术家提供建议，对每个人都和蔼可亲，但他几乎没有什么亲密朋友。这个朴实、专一的男人在当时最残酷的竞争中，在那群最放荡的艺术家中，以自己的方式慢慢登上事业的顶峰。虽然按照W. 弗里德伦德尔［W. Friedlaender］的说法，洛兰是一个梦想家，一个*homo illiteratus*［文盲］，但他既不是懦夫，也不是傻瓜，所以他清楚地知道应该如何保护自己。事情发生之时，他正在作画，巴尔迪努奇说

203

> 一些嫉妒他、想谋取不义之财的人不仅剽窃了他的构图，甚至还模仿他的手法，把复制品当作是他的原画在罗马售卖；大师因此名誉扫地，因为赞助人拿到了拙劣的画，买家也被骗了，他们买到的是复制品而非原画。但事情尚未结束，他此后的所有作品都遭遇相同情况。可怜的克劳德，这个无辜的人不知道应该防着谁，因为有无数的人去过他的工作室，也不知道应该如何是好。每天都有人把类似的画带给他，让他辨认真伪。于是，他决定制作一本书，把工作室里所有作品的构图都复制下来，将画面的每个细节都描述出来，还巧妙地将更多信息联系在一起，包括是为谁所作，如果我没记错的话，还有他拿到的酬劳（图61）。他将这本书命名为《构图之书》或《真理之书》。[58]

对克劳德作品进行造假的主要罪犯之一是法国画家塞巴斯蒂亚诺·布尔东［Sebastien Bourdon］（1616—1671）。作为年轻学子来到罗马，“因为他有着丰富的想象力，超群的记忆和娴熟的画技，所以他能轻易伪造任何看到的

作品，模仿任何人的手法”[59]。他模仿的人中不仅有克劳德，还包括安德烈亚·萨基、米开朗琪罗·切尔阔齐［Michelangelo Cerquozzi］和彼得·凡·拉尔（即班波丘）这些大师，他靠此法勉强糊口，正如他的法国传记作者解释的那样，在罗马“我们君王的恢宏和他们对艺术的热情当时尚未恩泽那些游历的年轻学子们”[60]。接着，他又不无自豪地说比起克劳德创作的原画，布尔东制作一幅仿画需要的时间更短。而据费利比安［Félibien］所言，虽然这位多才多艺的画家“在罗马时，没有闲暇去研究任何理论知识或艺术实践”[61]，但他依然成为法兰西学院的创始成员之一，并接受瑞典女王克莉丝汀［Christina］的邀请去斯德哥尔摩当了宫廷画家。

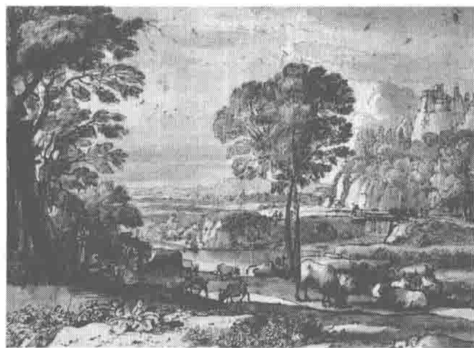


图61 克劳德·洛兰，《真理之书》其中一页，大英博物馆版画室

克劳德的《真理之书》不是一个特例。即使是像伊丽莎白·西拉尼［Elisabetta Sirani］这样的二流艺术家，也会保存作品清单来证明画作真伪。无论克劳德是否像有些人认为的那样是一个心性平和或智力迟钝的人，还是终生未婚说明了他有点“轻微异常”，这些观点都有待商榷；至于他是“暂时性的还是长久抑郁”，我们也无法做出明确的定论。不过可以肯定的是，有人从克劳德对剽窃产生的怨恨中看出“他缺乏进取心，只有在最重要的切身利益受到伤害时才会动怒”[62]，这种观点明显是无稽之谈。 204

九 仿冒古代大师和文物修复的欺诈行为

从造假者的角度来看，选择过去知名大师的作品来练手当然会更加安全。这些已故的人几乎全部被恶意模仿过，但他们却无法再开口提出抗议。[63] 仅从17世纪算起的话，罪犯的名字就已经数不胜数了。我们可以罗列

出很多类似的案例，其中一个臭名昭著的犯人就是画家特伦齐奥·泰伦齐[Terenzio Terenzi]（逝于约1621年）。巴廖内告诉我们，他

> ……经常买一些被烟熏、虫蛀过的旧画板和老式框架，哪怕上面原本画着粗糙劣质的人物像。他在板上重新画上一些不错的素描，再摆弄些颜色，让它们看起来煞有其事的样子。画完后，把它们挂起来用烟熏，再涂一层混了颜料的清漆，完成后看起来就像几百年前的油画。他以自己的艺术和小聪明，蒙骗了当时最博学的人，那些研究古代杰出画家风格的专业人士无一不上当受骗。他的这些欺骗手段后来被人发现，成了一桩臭名昭著的丑闻。
>
> 特伦齐奥在为枢机主教蒙大尔特[Montalto]效劳期间，曾得到一幅带着精美雕刻镀金框的旧油画，于是他借鉴其他佳作，费尽心机地在里面勾勒出圣母和其他人物像。他干得太好了，以至于最后除了像他这样的画家和专业人士外，其他外行人都以为它是古画真迹。他胆大妄为地将它献给了赞助人蒙大尔特主教，还称其是拉斐尔的作品，用这种自以为是、忘恩负义的行为哄骗他的恩主。枢机主教找人鉴定后，却发现是赝品。这件事让亲王甚为反感，找人打发了泰伦齐，再也不愿见到他。[64]

然而，枢机主教蒙大尔特没有其他的保障措施，不能将特伦齐奥诉诸法律。

“完善”古代的大理石作品则是另一种生财之道。造假者对他们的行为通常闭口不谈，唯有英国著名雕塑家约瑟夫·诺勒肯斯[Joseph Nollekens]（1737—1823）是个值得注意的例外。他不仅公开承认此事，甚至对欺骗到朋友感到相当愉快。在罗马居住的十年中（1760—1770），他做起了这个有利可图的小副业：

205

> 诺勒肯斯的赞助人都是一些自称有品位的有钱人，他们看重他的精

明能干，让他收集古董碎片。他会买下其中一些，经过巧手修复它们的头部和四肢，再用烟草水染色后卖掉。有时买主特别喜欢的话，还会赚上一大笔钱。[65]

当回忆起在罗马的时光时，诺勒肯斯想起雕塑家约翰·迪尔［John Deare］（1759—1798）是

……一个相当自命不凡的家伙，也许他应该从罗马运送一些文物来赚钱。我告诉他我会帮他卖掉，还能卖掉很多，但如今的雕塑家根本不关心自己的收益。他们都是那么愚蠢和自负。你知道，为什么我把这些古董碎片拼在一起就能第一个拿大头吗？詹金斯（臭名昭著的艺术经销商）、汉密尔顿［Gavin Hamilton］（1723—1798，画家）和我常常分摊买到的碎片；但因为我要尽力拼凑部件，并且进行清理，所以我理应分得最多。加文·汉密尔顿是个好人；但詹金斯还会去向外国游客贩卖他找人制作的凹版印刷和浮雕品，他把那些人安置在斗兽场的废墟上偷偷摸摸地开工。我看到过那些工人，为了堵住我的嘴，詹金斯把其中一整堆浮雕都给了我。愿上帝保佑！他以最快的速度卖掉了它们。[66]

从诺勒肯斯的回忆中，我们还得知后来，约翰·巴纳德［John Barnard］

……喜欢展示他收藏的意大利素描，却惊讶地发现没有引起诺勒肯斯先生的足够重视。"的确如此，"诺勒肯斯回答道，"这些画我在罗马的詹金斯那里都看到过，当时这个人正在为我的朋友赶制这批作品，就是艺术家克罗内［Robert Crone］，也是你的一个代理人。"对自己的判断向来颇为自负的巴纳德先生十分震怒，把诺勒肯斯的名字从他的遗嘱上删去了。[67]

十 艺术品的盗窃

造假其实是一件极为耗时的事情，而且还需要拥有渊博的知识和出众的能力，所以一些艺术家选择了一种更简单的方法获利，那就是从别的天才那里直接盗窃。无名者抢劫成功的艺术家，学徒偷窃他们的师父。生活在意大利的荷兰人和其他一些外国画家常常因为热情好客，成了同胞的猎物。他们将这些初来乍到、人地生疏的同乡邀请到家中，而客人回报给善良主人的方式就是把他们的画偷走并卖掉。[68]

206 从16世纪末至17世纪，在罗马失业和等待就业的艺术家早已人满为患。他们的生活不但举步维艰，还要面对众多的诱惑。一个偷盗和行销的地下网络因此发展起来，向艺术市场提供各种赃物。1562年，一个来自博洛尼亚的学徒拉纳尔多·鲁菲利奥［Rainaldo Rofferio］从他的师父马伊诺·马斯托吉［Maino Mastorghi］的作坊中偷走了一尊石膏半身像，把它卖给一个石匠，后者又将它卖给了一个住在波波罗广场的雕塑家。[69] 而马斯托吉本人似乎也不是什么道德模范，他的情妇露西亚·特拉维萨诺［Lucia Travisano］在九年前曾指控他暴力伤人，邻居也抱怨他喜欢在晚上呼朋唤友、唱歌扰民。

1611年，一伙艺术家密谋策划了一桩大案，他们分别是年轻画家贝尔纳迪诺·帕拉索莱［Bernardino Parasole］，他的父亲是凹版印刷工人，而他的妻子也是一个知名的花边和刺绣设计师；帕拉索莱的朋友，一个名叫多梅尼科的画家；以及“为枢机主教蒙大尔特工作的画家泰伦齐先生”，就是上文提到的那位仿冒拉斐尔的泰伦齐的兄弟。这一次的受害者不是艺术家，而是一位文物收藏家。他们偷了波利多罗·达·卡拉瓦乔［Polidoro da Caravaggio］收藏的一些草图，若干素描作品和400枚奖章。但从法庭记录来看，我们不清楚这三个年轻人到底是这批被盗物品的偷窃者还是窝赃犯。[70]

不是所有的赃物都会流入艺术市场，其中一些也会被送去那些志大才疏的工匠那里，为他们提供更多的模型和设计创意。米开朗琪罗在佛罗伦萨的作坊曾被人破门而入，窃贼带走了50多张图纸以及几个黏土与蜡制的模型。

留在现场的一把凿子后来被查出属于金匠巴乔·班迪内利的父亲所有，在此之前，还没有一个佛罗伦萨人怀疑他参与了这次盗窃。[71]

关于盗窃罪，最著名的案例莫过于雕塑家古列尔莫·德拉·波尔塔（逝于1577年）死后遗留下来的模型被盗案。他以青铜作品出名，最为人熟知的是为教皇保罗三世在圣彼得所建的陵墓。古列尔莫在卢加诺出生，出生日期不详，在热那亚工作多年，于1546年去了罗马。一年后，他接任塞巴斯蒂亚诺·德尔·皮翁博的职位，成为教皇的御玺大臣。他在1558年写下一份遗嘱，把自己的大部分财产留给了两个私生子：米尔纽［Mironio］（早夭）和菲迪亚［Fidia］（活到他父亲死后）。不过，古列尔莫的家族成员在1561年左右时增加了，但他的结婚对象却不是孩子的母亲。1567年，他的合法妻子给他生下一个男孩，取名为特奥多罗［Teodoro］。1577年，古列尔莫更改了遗嘱，受益人是这个合法的儿子。不久之后，他就去世了。他的遗孀又嫁给了已故大师的助手塞巴斯蒂亚诺·托里贾尼［Sebastiano Torrigiani］，于是后者成为特奥多罗的监护人。[72]

207

将私生子从遗嘱中剔除出去可不是一个寻常举动，按照当时的惯例，即使是私生子，通常也会得到良好的照顾。古列尔莫可能不喜欢菲迪亚，不过这个长子的品性确实也不怎么让人满意：债务不断，无力支付房租，还与某个“名叫安吉拉的30岁红衣女人”同居。菲迪亚对自己没有继承遗产深感失望，他对继母提起了诉讼，但似乎没有成功，最终他决定靠自己拿回原本属于他，却被父亲夺去的那份遗产。古列尔莫的艺术品遗物被保存在两个上锁的房间，门上还盖有教皇的封印，要等到特奥多罗成年后才能开启。房间里的东西价值不菲，包括很多石膏、陶土和蜡制模型（图62）；大量的青铜浮雕，内容是关于基督的生活场景和奥维德的《变形记》［*Metamorphoses*］；几幅描绘基督被钉十字架的素描和草图。1586年的一天晚上，菲迪亚突然闯进这些房间，带走了大部分的珍贵遗物，并且把它们全部变卖。打破教皇封印是一项会被判处死刑的重罪，菲迪亚因此被抓起来定罪。

当特奥多罗到了法定年龄要求继承遗产时，却被监护人告知他父亲留下

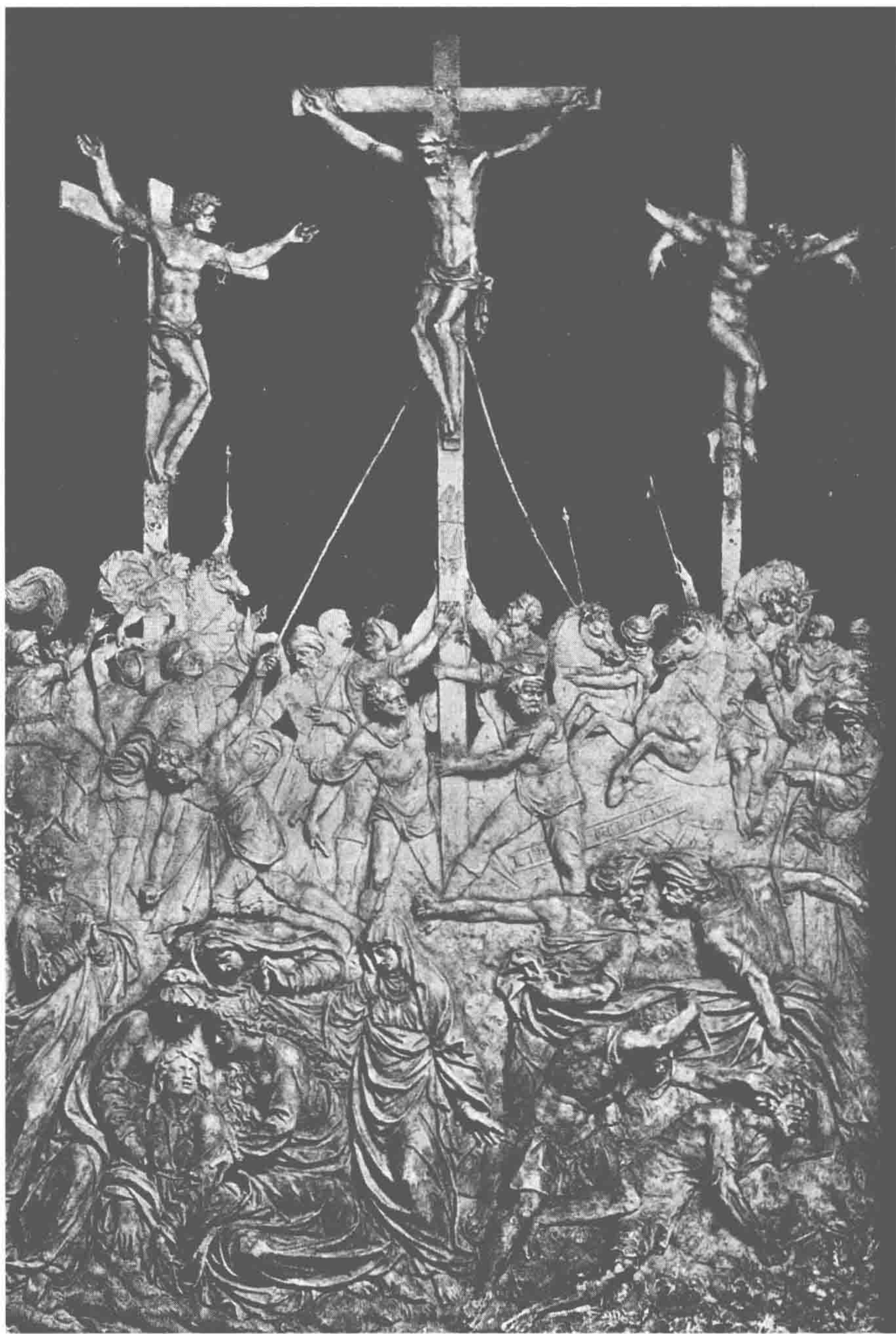


图62　古列尔莫·德拉·波尔塔，《耶稣受难》，蜡模，罗马波各赛美术馆

的大多数艺术品已经失踪了。特奥多罗对此无能为力，因为根据法律条令，他在不知道谁是获利者的情况下不能采取任何法律行动，只能等待着被盗作品主动出现。一个名叫安德烈亚·托佐［Andrea Tozzo］的人因被发现藏有古列尔莫的一些模型而被立即送进监狱。1609年，在盗窃案发生了23年后，特奥多罗总算追查到两个销赃者：古列尔莫的生前好友，金匠安东尼奥·真蒂莱［Antonio Gentile］和一个青铜铸工塞巴斯蒂亚诺·马奇尼［Sebastiano Marchini］。特奥多罗能够证明，出自这两人作坊的铸像都来自他父亲的模型。现在，他可以名正言顺地要求归还这些原本属于自己的合法财产。

紧接着，一场历时长久、牵涉广泛的诉讼开始了。马奇尼辩解他手上的模型是最近才得到的，而真蒂莱承认他在25年前曾从菲迪亚和托里贾尼那里买过一些作品，但他从来不知道这些东西的出处。其他目击证人也被一一传唤上庭，结果导致越来越多的人被卷入这个案件。他们都曾对这批有争议的模型进行过买卖，或翻模制作出廉价的石膏，从而“让（古列尔莫的）作品到处扩散，使其稀有的质量贬值”，造成特奥多罗“巨大的、无法忍受的损害”。由于盗窃案发生的年代实在太过久远，诉讼因此也变得困难重重。菲迪亚和托里贾尼都已经去世，所以无法判定监护人在这桩不幸案件中扮演的角色，他究竟只是一个单纯的纵容者，还是让菲迪亚犯下重罪的教唆犯？老安东尼奥·真蒂莱是否真像自己说的是毫不知情的无辜者，还是在装模作样？当他被迫上庭解释这些艺术品的来龙去脉时，已是90高龄的老人。事实上，他对这些作品应该毫不陌生，因为他在多年前曾亲眼看着它们在古列尔莫的手中成形。他完全知道这是留给特奥多罗的遗产，而且他对此似乎还心怀怨恨。在第二次受讯被问及是否记得从谁那里拿到蜡制模型时，他回答说：“从菲迪亚那里，那个被兄弟拿走了一切的特奥多罗的哥哥。”

208

一些已经上了年纪的证人推脱自己不知情或不记得了。除了同年去世的真蒂莱外，记录中还出现了一个名叫雅各伯·科佩［Jacob Coppé］的老人，他曾是古列尔莫的学徒和杂役。他的证据虽然在涉及日期时相当含糊，但他认出了这些自己曾协助创作的作品，他还给艺术家即兴地下了一个定义：“可

以说，所有的雕塑家都是建筑师，他们了解建筑，因为它们都属于同一种艺术。”其他一些证人是当时声名狼藉的下层艺术家。法国雕塑家雅克·德·阿哈米斯［Jacques d’Armuis］从罗马买了大量模型运回法国，还向城镇的工匠兜售。他把其中一个蜡制模型卖给了住在罗马的佛罗伦萨金匠，以此翻模的铸像又被一个佛兰德斯青年送往了那不勒斯。另一个被盗的模型在一个德国金匠身上被发现，他说这是他的同胞加布里埃尔［Gabriel］在离开罗马前，留给他保管的。他不知道他的朋友是从谁那里买来，也不清楚花了多少钱，而“这就是事实”。据说，这个神秘的加布里埃尔还把另一个模型卖给了乔万尼·珀托弗［Giovanni Potof］，此人也在罗马失踪了，并在消失之前把东西留给一个名叫乔万尼·克诺普夫［Giovanni Knopf］的人。这场诉讼一直持续了七周时间，诉讼的结果不详，但就其本身而言，它罕见地揭开了一道隙缝，让我们有机会一窥当时的非法艺术市场和那些早被遗忘的工匠们。他们来到罗马寻求工作机会，从大师的创意中偷偷受益，勉强维持着微薄的收入。顺便一提的是，这可能也解开了人们心中长久以来的一个疑虑，那就是为什么很多匿名的作品却拥有超高的质量。

第九章

吝啬鬼和挥霍者

早期的传记作者对艺术家的花钱方式极其关心，因此传记中留下了大量有关挥霍者的描述，但吝啬的行为却很少引起讨论，守财奴更是闻所未闻。这个结果并不让人太感意外，因为艺术家向来就被认为是天生的败家子。这个古老的信念就像主旋律一样回荡在众多小说中，一直从14、15世纪的佛罗伦萨延续到年代稍后一点的阿尔卑斯山以北地区。1555年，德国诗乐协会会员约格·维克拉姆［Jörg Wickram］出版了一本讽刺故事集，其中有一个关于鞋匠和他两个儿子的故事：大儿子是一个谦逊的小伙子，跟着父亲做生意，而

> ……小儿子是画家，沾染了一身画家习气，轻率粗鲁、怪里怪气，还铺张浪费。他常常没挣着铜板，就已经把银圆花光了；典当工具、抵押作坊，就为换钱买酒喝。[1]

一　吝啬鬼

艺术家在所有文学作品中几乎从不以节衣缩食的形象出现。一个生活俭朴，更别说是吝啬的艺术家不适合温文尔雅的天才形象，后者才是瓦萨里和

17世纪的传记作家们所青睐的，符合上层社会对于慷慨绅士的观念，而不是中产阶级那种不舍得花钱的节约理念。当他们讨论艺术家的贪财吝啬时，往往会把它与性格缺陷联系在一起；相比之下，挥霍者反倒表现得无可指摘。一般情况下，他们会把守财奴描述成缺乏安全感的人，因为对自己的能力缺乏信心，所以害怕不确定的未来。文艺复兴的伟大天才之一，安东尼奥·科雷乔［Antonio Correggio］（约1489/1494—1534）在瓦萨里的笔下是

> ……一个缺乏自信的人，也不相信自己的艺术有多好，认为还存在着诸多缺点，离他向往的完美境界相差甚远。他淡泊自如，过着典型的基督徒生活。因为背负着家庭重担，安东尼奥总是渴望存下钱来，因此他竭尽所能地勤俭节约。[2]

210

与科雷乔相关的书信没有一封被保存下来，因此我们不得不根据仅有的信息来核实瓦萨里的传记内容，至少在我们看来，两者之间并无冲突之处。科雷乔在25岁左右娶妻，对方是一个16岁的贫家女，嫁妆总计不超过257达克特。两人结婚十年，妻子为他生下四个孩子后撒手人寰，他成了鳏夫。1523年，画家离开了家乡科雷乔，去了之前曾工作过的帕尔马，并在那里的大教堂创作了职业生涯中最重要的壁画。但关于他的酬劳，我们知之甚少，这也从侧面说明了他收入微薄，而且没有太多投资。1530年，他用195斯库多10索多耳的价格买下一个小农场；三年后，又在科雷乔买过一些土地。

他去世时大概只有40岁。据说，他打算带着60斯库多从帕尔马徒步走回科雷乔，背着沉甸甸的硬币，一路上又热又累，就喝大量冷水提神，结果导致高烧不退，一病不起。这个故事由于太过传奇，很容易遭到质疑，但就此指责瓦萨里故意传播荒谬谣言，也是不公平的。关于科雷乔的凄惨生平和含糊的死亡原因流传已久，我们可以援引一封书信为证。据说，它是安尼巴莱·卡拉奇于1580年在帕尔马写给当时在博洛尼亚的堂兄洛多维科，但现在普遍认为是马尔瓦西亚伪造的。[3] 不过相比作者的身份，这封信更重要的是提

到了当地的传说:"它把我逼疯了，当想起可怜不幸的安东尼奥时，我会忍不住落泪。如此伟大的一个人……就这样死了，在还没有得到认可，也没有光耀世间的时候，死得如此悲惨!"

不过，其他被认为吝啬小气的艺术家厉行节约后的结局倒还不错。荷兰画家马滕·凡·海姆斯凯克［Marten van Heemskerck］(1498—1574)，佛兰德斯人丹尼斯·卡尔瓦特［Denys Calvaert］(1540—1619)和意大利市井画家米开朗琪罗·切尔阔齐(1602—1660)虽然在年轻时不名一文，但晚年生活却无后顾之忧。

海姆斯凯克是一个勤奋不辍的人，所以他的收入应该相当客观。据消息灵通的凡·曼德所言，画家"害怕自己老了以后可能会穷困潦倒，因此直至去世前，一直把金币偷偷藏在衣服里。他生性惜财又节俭"。海姆斯凯克还有"怯懦"的名声，"非常容易受惊，在自卫队举行游行时，他爬到了塔上——因为害怕被枪击中"。[4]　211

卡尔瓦特在年少时就离开安特卫普去了意大利，定居博洛尼亚，在那里成为一个颇有声望的老师和画家。当马尔瓦西亚在写他的传记时，主要是从他的学生那里获得了第一手资料；巴尔迪努奇又对其进行了总结，因而这篇广为流传的传记还是比较可信的。他谈到卡尔瓦特极其害羞，并补充道:

> ……卡尔瓦特留下了一大笔钱，既有辛苦画画所得，也有从他过分夸张的节俭——如果我们不希望称其为自私贪婪的吝啬的话——省下来的，他总是在吃穿用度上躬行节俭。所有这些事情，加上天性忧郁，又易于怀疑和愤怒，尽管这种脾气来得快也去得快，可还是让他拥有的美德蒙尘。[5]

罗马画家切尔阔齐一生未离开故土，是一个专门画静物和战争场面的职业画家，由此还得到了"战斗的米开朗琪罗"［Michelangelo *delle battaglie*］的绰号。彼得·凡·拉尔曾于1625年来到罗马，在他的影响下，切尔阔齐成为



图63 米开朗琪罗・切尔阔齐，《那不勒斯的马萨尼埃罗叛乱》，1647年，罗马斯帕达美术馆

那群“现实主义”画家中最重要的代表之一，被他们的“古典主义”对手奚落为市井画。萨尔瓦托・罗萨曾在一首讽刺诗［*Satire* iii］中说他们除了乞丐、穷人、无赖、流氓和扒手外，想不到其他题材（图63）。但这些“肮脏和粗俗的”场景却受到那些“似乎只爱在画中看见他们生平所憎恶的”业余爱好者的欢迎，并获得了巨大成功。切尔阔齐在年轻时一直过着贫病交加的生活，不得不和其他荷兰画家合宿，但他后来成了一个有钱人，还在平齐山买下了一栋不错的房子。

他的传记作者是学院派的拥护者，自然对切尔阔齐的成功感到困惑不解。因此，向来崇拜宏伟风格的帕塞里不深究真假，就急切抓住这个桀骜不驯艺术家的癖好开始攻击。“最初，”帕塞里写道，

> ……切尔阔齐挺满足于用低廉价格吸引那些半吊子，他在艺术爱好者中也因此有了一定名气，靠着薄利多销的手段赚了不少钱。不过等到有了些闲钱后，他却头脑发热地做起荒唐事来。过去因为力不从心只能望而兴叹，如今口袋里装了几百斯库多，他反倒不知道该怎么花了。看着这堆积攒起来的硬币，他似乎从中感受到了金钱的温暖，仿佛它们可以轻易满足自己所有的梦想。他疑神疑鬼地守着这笔钱，生怕被人夺走，恐惧让他夜不成寐。天亮后，他又因为绝望而心生烦恼，在房间各个意想不到的隐秘角落里四处藏钱，导致工作都受到影响。他把钱埋在房间地板下面，不满意又重新挖出来，放进一个用来研习的翻模石膏头像中，出于安全起见，甚至还用石膏把头颅密封起来。可是，他又唯恐石膏像

212

因为一些意外事故跌落打破，让秘藏其中的宝藏泄露踪迹，于是拿了出来，再次陷入这种疯狂的折磨中。

这个故事也许纯属坊间谣传，但

……他的吝啬变得众所周知，当人们想戏弄某人时，他们会说："你比米开朗琪罗（切尔阔齐）还小气。"他自奉菲薄，为了不把钱浪费在这些浮华之物上，放弃了一切娱乐消遣。尽管贪财，但他总是穿着体面，也很适宜，相当符合中产阶级的身份。[6]

切尔阔齐一生未婚，帕塞里的解释是"他宁愿忍受不便的生活，也好过娶一个花钱大手大脚，让他无法容忍的妻子"。他还不忘提到"切尔阔齐的谈话啰唆又粗野，因为他用最糟糕的口音讲最粗俗的话语"，这些评价无疑表明了作者对市井画的不屑一顾。

这份吝啬鬼的名单上虽然还能添加更多人，但我们担心这么做的结果会改变群体的概貌。不过在就此打住之前，我们还应该再提到一个人，那就是英国雕塑家约瑟夫·诺勒肯斯（1737—1823），史上最吝啬的艺术家之一。他身上没有任何值得怜悯的地方，既没有前途未卜的恐惧困扰，也没有受到悲惨经历的折磨。自信、务实，而且事业成功，他纯粹只是无法忍受钱财离开自己的口袋。"他听任自己的叔叔阿姨把睡床典卖，以稀粥维生；直到桑德斯-韦尔奇［Saunders-Welch］先生……在巴黎看到他们，出于好心介入干涉后，约瑟夫才答应每年给他们30英镑。"[7]

"老诺勒肯斯是一个贪得无厌的可怜之人"，此话出自与他共事的雕塑家托马斯·班克斯［Thomas Banks］之口[8]，他还提到诺勒肯斯夫人和她的丈夫简直是如出一辙。两人争先恐后，竭尽所能地让家庭日常开销保持在最低水准。他们兼餐厅和"保姆室"功能的起居室阴暗又寒冷，是为了节省蜡烛和煤炭而精心设计的，因为那些对他们来说"是重点关心的物品"。"至于肥

213 皂，”女仆说，“这个房子里已经有40年没有见到过了。”[9] 虽然墙上挂了一些装饰性的油画、素描和版画，壁炉上也摆放着“几个维纳斯的小模型”，但他的住宅缺乏

> ……风雅，那本是一位雕塑家轻易能做到的事。窗户下面只用两块泛旧的绿色帆布充作窗帘。
>
> 厨房铺着零碎的石头，靠近沙洞的地方有老鼠出没；下水道长久堵塞；窗户镶嵌的绿色玻璃被烟熏得发黑，所有的裂缝都被油灰仔细补过。架子上只留了一套替换的碗盘和几把勉强够用、不成套的刀叉。[10]

本着绝不浪费的精神，诺勒肯斯会偷偷地从皇家学院俱乐部的调酒桌上拿一两个肉豆蔻，或在酒馆饱餐一顿后“小心地把法式面包放进口袋”[11]。他在86岁逝世时，人们在他的衣柜中发现除了帽子、剑、包和一件曾在婚礼上穿过的旧上衣外，只有“两件衬衣、两双袜子、一块桌布、三条被单和两个枕头套”以及一些“其他的破旧衣服”。[12] 他在遗嘱中将至少12套租赁房和两块地收到的租金、养老金以及约8 000英镑的现金全部留给了他的朋友和工作室助手。他收藏的艺术品也被拿出来进行拍卖。

诺勒肯斯的传记作者J. T. 史密斯［J. T. Smith］多年来满心期待能够获得丰厚的遗产，但最后却失望地发现遗嘱里只留给自己100英镑。因此，在雕塑家去世五年后出版的这本传记中出现了诸多恶毒攻击，那是作者希望破灭后的报复。不过，他承认在艺术家同行需要帮助时，诺勒肯斯偶尔也会慷慨解囊；他不仅购买文物，对当代艺术家的版画和其他作品出手也相当大方，所以不算全无讨喜之处。他

> ……不知道究竟是什么让自己引人侧目。他的行为一向率真直爽，不管面前站着身份多么尊贵的人，都毫不顾忌自己的言行举止。在比奇夫人举办的一次盛大晚宴上，由于他对整个宴会表现出大为震惊的样子，

有几个绅士抱怨了他的行为，而威廉爵士［Sir William］对此只是回应说："为什么，这是诺勒肯斯，雕塑家！"[13]

二　汉斯·霍尔拜因是一个浪荡子吗？

虽然我们在上文提到了这些形形色色的吝啬鬼，但是他们很容易就会被一长串败家子的名单掩盖掉。许多在其他章节中已经讨论过的艺术家都能在这里找到一席之地；还有一些人的肆意挥霍虽被早年的作家证实，但后来又被遗忘或遭到质疑，他们也可以加入到这个时常被援引的知名挥霍者的队伍中来。

214

与科雷乔同时代的小汉斯·霍尔拜因（1497—1543）就是此类有争议的浪荡子之一。关于他的生平，同代人几乎没有留下任何可靠的文字记载，他的所有传记都是在艺术家死后多年才写的。霍尔拜因的挥霍故事最早出自查尔斯·帕丁［Charles Patin］之口，记录在伊拉斯谟的《愚人颂》［*Praise of Folly*］1676年的巴塞尔版本中。据说，故事的由来仅仅是因为他为伊拉斯谟的这本名著创作的钢笔插图中出现了一个玩笑般的题字"霍尔拜因"。这幅插图画着一个胖子正喝着葡萄酒，向一个女人示爱（图64）。不管这个故事是真是假，但我们确实掌握了一些情况可以证明帕丁所言非虚，比如债务曾迫使画家屡屡要求提前支付酬劳。霍尔拜因在瑞士的资助人阿默巴赫［Amerbach］的孙子，路德维希·艾斯林博士［Dr. Ludwig Iselin］记录了他在1538年从英格兰返乡时的情景，霍尔拜因抵达巴塞尔时"穿着绸缎和天鹅绒，以前他只买得起一杯酒"[14]。我们也知道，尽管他在亨利八世的宫廷地位显赫，却没有攒下任何积蓄，在去世时几乎一贫如洗。他的遗嘱中要处理的所有财产不过就是一匹马，以及转让一些未还清的小债务的"私人财产"："首先致格林尼治的皇家侍从安东尼先生，汝等拿走10镑13先令7便士"；其次"给安特卫普的金匠约翰先生，6英镑"；他留给两个私生子每个月不超过7先令6便士的遗产，而且仅限于他们被"照看"期间。[15]

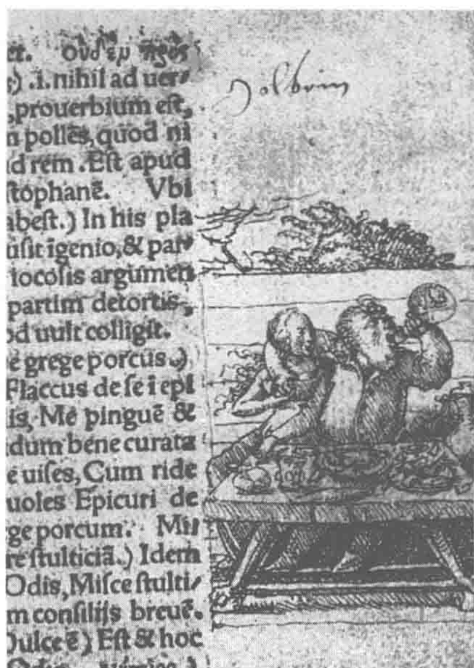


图64 小汉斯·霍尔拜因，为一本伊拉斯谟的《愚人颂》设计的钢笔画插图，巴塞尔，1515年，巴塞尔艺术博物馆



图65 小汉斯·霍尔拜因，《维纳斯》，1526年前，巴塞尔艺术博物馆

事实上，这两个孩子是霍尔拜因在伦敦时所生，然而他在巴塞尔已有妻子和四个孩子，现代的传记作者通常对此事讳莫如深。而且，他们也不想承认在1526年秋天去英格兰之前，霍尔拜因还与玛格达琳娜·奥芬堡［Magdalena Offenburg］保持着多年的亲密往来。这位红颜佳人出身名门，却因行为放荡而触犯法律。画家创作的巴塞尔服饰系列中已经确定有一两幅素描作品是以她为原型的：巴塞尔的《维纳斯》［*Venus*］（1526年之前，图65）和描绘古希腊名妓的《科林斯的莱丝》［*Lais of Corinth*］（1526年），也许还有索洛图恩［Solothurn］（1522年）和达姆施塔特［Darmstadt］（1526年）祭坛画中的圣母形象。[16]

玛格达琳娜的档案资料表明，她和霍尔拜因之间的交往可能并非纯粹的柏拉图式友谊。他于1519年结婚，但与玛格达琳娜·奥芬堡的关系，再加上常年不在巴塞尔的隔阂，让我们有理由怀疑这段婚姻的牢固程度。而且，他

的妻子确实也没有表现出多少依恋之情，她在丈夫去世前就已经卖掉了她和两个孩子的肖像画（现藏于巴塞尔博物馆）。 215

霍尔拜因的首位现代传记作者沃尔特曼［Woltmann］对画家生活放纵的问题置若罔闻，评价道：“若要反驳这类故事，有比任何真实可信的道德认证更加清楚无误的存在，那就是大师的作品。”[17] 维多利亚时代的作者所具有的这种天真无邪消弭了一切质疑，但我们收集到的事实却更偏向旧时传言。

三　低地国家的挥霍方式

如果不从心理学层面，而从历史学或社会学的视角来看，某些出现在16世纪末至17世纪中表现一致的挥霍方式也许要比单个案例更加有趣。它们揭示的是整个艺术家群体的习惯，而这群艺术家随心所欲的挥霍已经达到了前所未有的程度。这类吸引眼球的行为一种出现在低地国家，另一种发生在意大利；当然，这两者的代表也有在其他地方出现。

当提到挥金如土的荷兰艺术家时，第一个浮现在人们脑海的人也许就是弗兰斯·哈尔斯［Frans Hals］（1580/1585—1666）。倒不是因为熟悉他的生活环境，而是他描绘的酒鬼形象莫名其妙就成为本人酗酒的代言，他的穷困潦倒也随之变得合情合理（图66）。事实上，他的漫长一生都在和永无休止的债务纠缠。尽管接受了很多重要委托，但他不曾富有过。他一直拖欠行会的会费——总计四荷兰盾。他的鞋匠、木匠、面包师和油画商都是他的债主。家庭生活也是一团混乱，虽然他同意支付抚养费给第一段婚姻的子女，却两次未能兑现。他的第二任妻子生了十个孩子，其中一个女儿到处闯祸，以至于她母亲向哈勒姆市长要求把姑娘“关进城市的感化院，希望她能改过向善”[18]；还有一个智障的儿子需要送去寄宿，但因无力支付费用，只得向市政府求助。在生命的最后四年中，哈尔斯不得不靠公募基金生活。他在1663年的冬天甚至买不起燃料，最后由市政府提供了三车泥炭。但不知何故，哈尔



图66　弗兰斯·哈尔斯，《快乐的酒徒》，约1627年，阿姆斯特丹国家博物馆

216

斯似乎总有足够的钱拿来狂饮一番。豪布拉肯不是艺术史家青睐的信息来源，但以下的记载或许确有其事：

> 虽然弗兰斯·哈尔斯每天晚上都喝得醉醺醺，但他的学生还是十分敬重他。他们中的年长者会轮流照看他，并负责把他从酒馆接回家，尤其是在夜深之后，这样他才不会掉进水里，或出现其他什么意外伤害。他们常去家中看望他，帮他脱去鞋袜，扶到床上。[19]

同样出生于16世纪，活跃在17世纪的艺术家，我们还可以安特卫普的大师亚伯拉罕·詹森［Abraham Janssens］（1573/1574—1632）为例，一个在宗教、寓言、神话和历史主题方面都相当成功的画家，直到如日中天的鲁本斯盖过了他的名声。他被桑德拉特当作一个“好逸恶劳的负面例子”。

> 他和一个美丽少女草草结了婚，让自己沉湎于享乐，又匆匆生下一堆孩子，然后就被忧思拖垮了，再也没有时间激发诗意灵感或进行有益的冥想。他放弃了越来越多的计划，对研究也变得漫不经心。他在自己最好的作品前几乎都不愿多待，情愿百无聊赖地在镇上闲逛，顺便看看有没有新鲜的外国肥鱼或意大利美食。他会亲手料理这些食材，把它们做成美味佳肴，和朋友们一起饮酒分享。[20]

身为荷兰最重要的蚀刻师之一，赫拉克勒斯·斯格［Hercules Seghers］（1589/1590—1638？）在不惑之年却是一贫如洗。他在1619年花了4 000盾买下

一栋房子，但在1631年却不得不以半价出售。他的版画生意对于破产的财务状况而言根本是杯水车薪，最近有人认为他在蚀刻上进行的高成本实验和昂贵的印刷机器导致了倾家荡产。[21] 早年的作家都认为他成了一个买醉发泄的酒鬼，并且普遍相信“一天晚上回到家，他比往常喝得更加烂醉如泥，因此从楼梯上摔了下来，重伤不治”[22]。



图67 阿德里安·布劳威尔，《三个酒鬼》，伦敦国家美术馆

在17世纪所有无药可救的败家子中，过得最快活的人无疑就是阿德里安·布劳威尔［Adriaen Brouwer］（1605/1606—1638）。据说，他喜欢描绘狂欢的场景，而且本人也不甘于充当一个旁观者（图67）。虽然不确定故事的真伪，但豪布拉肯细细描述了布劳威尔卖掉第一幅画时的美好回忆。收到100达克特后，他简直是大吃一惊，

……但他不习惯拥有这么多钱，也不清楚应该怎么办。他万分高兴地将它们扔到床上，然后在上面打滚，接着把这些亮闪闪的银片收集起来，扬长而去，没人知道他的去向。九天后，他在深夜唱着歌，吹着口哨回来了。当被问及钱是否还在时，他回答说已经摆脱掉这累赘了。那就是他的生活方式，只要有钱，就不由自主地大吃大喝，聚会享乐。[23]

总的来说，关于布劳威尔的放纵生活，可信的桑德拉特也证实了坊间传闻：

不管画得多么出色，多么有价值，他的作品常常按重量计算，直接

> 以现金交易；所以，他的工作虽然很多，坐收渔翁之利的却是在他身后的那些人。因为他一直以这样一种方式交易，无论是他的人、他的房子，还是他的钱包都空空如也，甚至不够维持最低的生活水平。他一而再，再而三地嘲笑自己可以如此迅速、利索地处理掉所有财产，以至于他死后在墓地举办的葬礼落魄得像乞丐一样。不过，后来因为业内最好的鉴赏家提出抗议，他的尸体才被极为慎重地抬入教堂，与安特卫普最高贵的绅士们为邻，他的墓碑上也刻上了一段赞誉有加的墓志铭。[24]

和布劳威尔同时代的伊曼纽尔·德·维特（参见第六章，第144页）、扬·利芬斯［Jan Lievens］（1607—1674）和扬·米恩斯·莫勒奈尔［Jan Miense Molenaer］（1610—1668）似乎都有着相似的经历。作为一个知名画家和雕塑家，还是伦勃朗、鲁本斯和凡·代克的朋友，利芬斯却时常为了钱而发愁。他和委托人之间的契约总是无法顺利履行，经常以原告或被告的身份出现在法庭上。我们从他儿子被牵涉的一桩案件中可以看出利芬斯的家风不正。这个年轻人成日咒骂、说脏话、喝酒、不顺从父母，还和一个未成年少女日夜厮混，做出了婚姻的承诺。利芬斯向法庭求助，希望这个浪荡子能够改过自新，不然就在他的父亲有能力送他出国前把他监禁起来。到了晚年，他的财务状况已经让儿女担心在他死后继承到的只有债务，因而主动申请放弃继承权。[25]

莫勒奈尔迎娶了著名画家朱迪斯·莱斯特［Judith Leyster］，妻子的娘家破产了，而莫勒奈尔也因为各种罪名出现在很多案件档案中。其中有两次是他以抽彩方式出售油画时与人争执，使用侮辱性的语言而被判有罪。后来，他继承了一笔遗产，再加上名气渐涨，收入提高，让他有能力在晚年时买下三栋房子和一些土地，却依然无力支付肉店和杂货铺的账单。在他死后，人们清点莫勒奈尔的财产时，发现他还欠了三年的借款利息。[26]

我们相当犹豫是否要在本章中提到维米尔·凡·代尔夫特的名字，关于他的生活和工作留下来的资料不多。早年的传记作者中无人提到他，这位画

家本来已被历史遗忘，直到19世纪中叶后才重新回到人们的视线中。我们可以简单介绍一下迄今为止关于他的所有发现。

他出生于1632年，于1675年去世。在1653年，21岁的他结婚成家；同年，成为代尔夫特圣卢卡斯行会的会员，但用了三年时间才还清5盾会费。[27] 四年后，这对夫妇承认欠下200盾的债务，在此期间还欠了面包店一笔不少于617盾的欠款，最后维米尔用了两幅作品抵债。大概因为艺术投资失败，他在去世前不久还借了1 000盾。他的遗孀递交了一份声明文书，声称自己无力偿还债务。她说由于和法国开战，她的丈夫在最后几年基本上挣不到钱，他买下的艺术品也不得不亏本变卖；[28] 而且，她还要养活11个孩子。

218

到目前为止，只有40幅左右的油画被认为是出自维米尔的笔下，所以他应该是一个作画进度缓慢又细心的画家。其次，他是一个天主教徒，却生活在激进的新教国家。这两点被认为是导致他贫穷的根本原因。但是，这些假设似乎更多是基于对他艺术的钦佩之情，而非我们已知的一些事实情况。维米尔究竟画了多少幅画，或有多少作品失传，现在已经无从判断。但是，他在生前肯定享有较高的声誉，因为一幅单人画他能收取300盾，基本上和赫拉德・道的作品价格持平，后者是当时画价最高的画家之一。此外，一贫如洗的寡妇抚养11个孩子的悲惨故事也并非毫无破绽之处。当父亲去世时，有3个孩子其实已经成年独立；况且，她的娘家也有些资产；而她本人在1688年去世时还曾举办过隆重的葬礼。[29] 考虑到当时艺术家的习惯，维米尔的沉重债务可能说明他跟他的许多同行一样，比起偿还面包师的账单，更愿意把钱花在让人愉快的事物上。

我们对维米尔的情况知之甚少，相比之下，关于托伦蒂斯（参见第二章，第31页）的丰富材料为我们重现了他不可思议的生活和行为，一味追求奢华生活、时髦穿着、流水宴席、骏马和淑女。关于这个典型的浪荡子的悲惨结局，我们已经在前文提到过。

不断增加这份嗜酒败家的挥霍者名单其实没有太多意义，应该说这些艺

术家的放纵生活和他们的赞助人没有本质区别。从农场主、销售商到商业巨头——所有从美洲和远东殖民地获利的人中，有人积攒了大量财富。而在大幅波动的股票市场或赌博中投机倒把的人也充斥在社会各个阶层。钱来得那么容易，又不稳定，很快就在花天酒地中被挥霍一空。

219

况且，北欧人从来不知节制，他们在几个世纪中消耗了海量的啤酒和葡萄酒；[30] 如今又出现了一种从谷物和土豆中蒸馏提炼出来的廉价饮料，杜松子酒、威士忌和荷兰蒸馏酒之类的烈酒被成功发明。[31]“曾经的恶习现在被认为是美德；这是我们当今时代的时尚，一种荣誉；不会喝酒的人（被认为）是伪君子、一个胆小鬼、一个小丑、没有教养、适合离群索居……就是正在发生的事……”罗伯特·伯顿在1621年如此写道。在引用古代纵情酒色的一些例子后，他还谈道，“我们时代的无数人”，他们“有饮酒学院和聚会场所；这些半人马［*Centaur*］和拉庇泰人［*Lapithae*］尽情地摇晃着杯盏；发明各种新花样，腊肠、凤尾鱼、烟草、鱼子酱，腌牡蛎，鲱鱼……”[32]

伯顿罗列的这盘应受谴责的快乐大杂烩里包括了一种增长速度惊人的癖瘾，烟草已经仅次于烈酒，成为第二大嗜好。在16世纪初，烟草首次是以鼻烟形式被引入欧洲，长期以来被认为是治疗所有疾病和不适的可靠药物。从16世纪80年代起，英国宫廷率先开始吸食烟草，并迅速蔓延到荷兰和其他欧洲国家。[33] 虽然进口关税昂贵，其危害性也被不断重复警告，但烟草贸易还是快速占据了重要地位，烟草也成为最普及和最昂贵的娱乐之一。在17世纪的荷兰绘画中，寻欢作乐的场景绝对少不了烟管的存在（图68）。

荷兰艺术家会加入这股放纵潮流本是不足为奇之事。可是，一旦考虑到他们还在勉强糊口的境遇时，这种情况不免令人感到蹊跷。不知何故，低地国家的职业艺术家长期以来数量过剩。为了提高声望和酬劳，很多人都会前往南方，去罗马发源地研习几年。下面引用的这段文字是一个法国人在18世纪时写的，但放在100年前也同样适用。他说，意大利之旅

……比起法国，更加盛行于荷兰和佛兰德斯的画家中。后两者坚信



图68　小大卫·特尼尔斯，《酒馆一景》，德累斯顿的名画陈列馆

这是他们获得进步的必要条件。如果那些艺术家倾向于英雄主题的艺术，那么他们的设想完全是正确的；但由于他们中很少有人致力于历史画，大多都是描绘市井、狂欢场景、鲜花、水果、风景和动物——意大利人不太研习的艺术，这种旅程也许不如他们所认为的那么重要。[34]　220

四　艺术家的宴乐

罗马的荷兰兄弟会

意大利人是怀着相当复杂的心情看待那些来到当地的佛兰德斯人。很多北方人都是新教徒，宗教信仰让他们无法接到艺术家最受尊敬的一项任务——来自教堂的大型委托。他们那些易被藏家收购的小型室内作品，又遭

到宏伟风格的倡导者们的鄙视。在日常生活中，外国人的很多生活方式也引人侧目。他们通常会聚集在一起，比如罗马的外国人就常集中在波波罗广场和西班牙广场之间的一小块区域。他们“总是沉溺于狂欢”，经常喝得酩酊大醉，还触犯法律让罗马法院忙个不停。最糟糕的是，他们还组织集会，野蛮地袭击意大利当地人。外国艺术家行会中最臭名昭著的就是成立于1623年的荷兰兄弟会 [Dutch Bentbrotherhood]，目的是为了保护荷兰艺术家在罗马的权益。这个“同好会” [*Bentvueghels*] [这个词有一丘之貉的意思。——译注] 或兄弟会的入会仪式首先是取一个特别坏的名字，然后就开始尽情放纵狂欢。一个被获准参加仪式的荷兰游客详细描述了艺术家设计的环节，比最好的戏剧场景还要“迷人和巧妙”。他提到：

> 在这个节目中，只有一个被称作“在野教皇” [*Veldpaap*] 的人发言。他威严地坐在一把高高的椅子上，向“生手” [Greenhorn] ——新成员的称谓——详细解释规章制度，主要是关于绘画研究和兄弟会的不可侵犯性。新人则谦卑地表示他已经做好了一切准备，然后接受在野教皇赐予的桂冠，此时所有的兄弟会成员立即大声高呼：万岁，万岁，万岁，我们的新兄弟。[35]

通过强调整个仪式程序的庄严感，这位游客显然在为那些聚会洗脱不光彩的名声。他很清楚入会仪式引起的非议，也明白“对‘洗礼’一词的滥用是不妥当的”。他的文字发表的时间是1698年，而被这个假模假样的“洗礼”震惊的神职人员其实早在1669年就已经禁止使用该术语，然而这种禁令似乎从未被严格执行过。

221 真正的入会仪式有一定的保密性，但随后的宴会是公开举行，通常放在城外圣艾格尼丝教堂附近一座古墓边上的著名小酒馆中。据帕塞里所言，每个参与者“贡献自己的份子钱，但最大的一笔费用落在新人头上。庆祝活动会整整持续一天一夜，在此期间，他们绝对不离桌，酒是被直接装进桶

里带来”[36]。

一个于1713至1715年之间参观罗马的法国游客也谈到兄弟会的聚会，他说：“所有人都要遵循酒神的规则：他们披着床单，装扮成酒神祭祀和德鲁伊的样子；新成员要服从那些显得有点简陋的规则；在那里，还会见到一些很不雅的行为。”[37]

菲利普·鲁斯［Filip Roos］（即罗萨·达·蒂沃利［Rosa da Tivoli］，1655/1657—1706）就是一位典型的兄弟会成员。据豪布拉肯的记载，鲁斯出生于德国，但在阿姆斯特丹长大；20岁来到罗马；几年后，娶了意大利画家贾钦托·布兰迪［Giacinto Brandi］（1623—1691）（参见第238页）的女儿。这对夫妇生活在一栋

> ……摇摇欲坠的房子里，地址坐落在罗马周边的蒂沃利市。他在家中饲养了大大小小的各种动物用来写生。因为这个原因，他的住所在兄弟会被称作“诺亚方舟”。他常带着仆人骑马去罗马，但由于身无分文，他会（沿路）在客栈快速画一两幅画，这些刚从画架上拿下来的画颜料未干，就被他的仆人带去罗马随意出售。他需要钱来赎出被困客栈的自己和马匹，因为没有人愿意再借给他一分钱。勒布隆［Le Blon］和其他人告诉我，他的兄弟会同伴即使隔着老远，也能立刻知道鲁斯身上是否有钱。如果没钱，他看见朋友就会躲开；但如果有钱的话，他会骄傲地走上前来，然后一同去隔壁酒馆狂饮，直到把所有钱花光为止。[38]

愤怒的公众舆论虽然对这些佛兰德斯艺术家的个人行为无能为力，但至少可以阻止他们有组织的狂欢活动。1720年，荷兰兄弟会被教皇下令解散。

文艺复兴时期意大利艺术家的庆典

意大利艺术家的集会和行会也并非总是恪守礼仪的模范，但总体而言，本土行会很少会引起公众的反感。首先，过量饮酒在地中海地区不算一种恶

习，意大利艺术家鲜少有酗酒的名声；其次，除了少数例外，他们的集会活动总是安排得相当精彩，如果能受邀参加的话，将被视为一种莫大荣誉。像16世纪初成立于佛罗伦萨的“大锅饭同盟”[Company of the Cauldron]，成员人数被严格限定在12人，每人可以邀请4位宾客来参加晚宴。这些宴会的规则之一是要求每个人必须带一盘自己设计的作品，从这些异想天开、价格昂贵的创意来看，参与者似乎为拔得头筹铆足了全力。瓦萨里洋洋洒洒地介绍了安德烈亚·萨托为宴会制作的一道菜：中心位置放着一座洗礼堂式样的八角神殿，矗立在圆柱之上；五彩缤纷的果冻做的地面就像铺着马赛克的街道；那些看上去像斑岩的立柱是腊肠；帕尔马干酪被切割成柱顶和柱础，糖浆做成了檐口，杏仁膏砌成了半圆形后殿；小牛肉做的唱诗台上放着一本意式千层面做的书，上面还有胡椒拼的符号和文字；张着嘴的烤乌鸫在台上充当唱诗者。这类杰作通常会引得客人们赞不绝口。

222

相比之下，“抹子同盟”[Company of the Trowel]（成立于1512年）的筵席更加丰盛，这个同盟的24个会员均来自佛罗伦萨行会，其中包括了最优秀的艺术家和一些杰出人物，瓦萨里曾提到鲁切拉伊、吉诺利、美第奇这些贵族的名字。宴会主要安排在圣安德烈亚的节日，他是同盟的守护神。盛宴以精心设计的仪式著称，客人可以身穿自己选择的华服出席，精致的食物也常被特意伪装起来让人猜测。整个宴会充斥着具有寓言和象征性的大量隐喻，瓦萨里还补充道：“至于他们在晚餐后的乐趣和游戏，就留给诸位自行想象了。”[39]

翻阅切利尼的自传，他对这类宴会活动的描述也许能为我们的想象提供正确的方向。他曾参加过一个建立于1523年的罗马行会所举办的宴会，成员在这次特别活动中被主持人要求带上情人。切利尼“感到不得不放弃”一位心仪的女士，因为他的朋友巴基亚卡[Bacchiacca]也“深深爱上了”同一个姑娘。不过，切利尼“想出了一个能让大家开怀大笑的花招来”，他找了一个男孩，“大约16岁……斯文有礼，面容秀丽”，男孩穿上漂亮女装，佩戴各种珠宝首饰，成功地迷惑了在场的所有人。结局自然是招致大家辱骂调侃，

哄堂大笑。[40]

这种有组织的狂欢活动到了16世纪中叶就不再盛行，瓦萨里亲眼见证了它的衰落。新成立的学院取而代之，成为艺术赞助人、艺术家和作家圈聚集欢宴的场所。这些聚会往往都是豪华奢侈的炫耀场合，但因为深深吸引着喜欢精彩表演的意大利人，所以基本上不会招来公众不满，与荷兰兄弟会那些喧闹、亵渎的集会有着霄壤之别。

五　意大利人的骄奢淫逸

223

对挥霍的辩解

一定程度的慷慨大方向来容易被接受，在传记作者眼中甚至是可取之处，因为它被视为一种有社会地位的职业象征。安德烈亚·德尔·卡斯塔尼奥（约1423—1457）死的时候欠债累累[41]，瓦萨里却称赞他活得优雅体面、花钱大方、穿着考究，房子也修饰得富丽堂皇。[42] 瓦萨里还提到布拉曼特："他总是过着光鲜亮丽的生活，拥有尊贵的社会地位；但收入与他高昂的开销相比，却是那么微不足道。"[43]

瓦萨里是按照自己心中学院艺术家的理想典范来看待这类行为，而后来的传记作者也同样支持这种挥霍。帕塞里情愿看到艺术家像大领主［*grand seigneur*］一样地大手大脚，也不要勤俭节约，活得像个工匠。他在撰写圭尔奇诺［Guercino］（1591—1666）的传记时，认为当画家

> ……离开琴托（他的出生地）来到博洛尼亚自力更生时，还很粗鲁，举止轻率不文明，常常容易犯错，不知如何适应上流社会。但在渐渐习惯城市生活后，他开始变得彬彬有礼，举止温和又讨喜，因此不再显得粗野笨拙了。[44]
>
> 随着时间的推移，他攒下了一大笔钱，让自己住得豪华又舒适。他从不把钱拿去赚利息，而是喜欢留着现金以备不时之需。他说不想去银

行家和会计那里讨要自己的钱，他源源不断的收入要远高于从任何投资中获取的利息。[45]

赌徒圭多·雷尼

帕塞里也不认为圭多·雷尼的放纵行乐与这位绅士艺术家的职业尊严之间有何冲突之处。据他所言，这个才华横溢、获得巨大成功的博洛尼亚画家

> ……享有至高荣誉。没有哪个王公贵族不想拥有一幅他的作品，甚至是那些远在异国他乡的人也怀抱着同样的心愿。当他意识到这些有利优势时，为了自己的名誉和职业着想，就制定了具体的画价：一幅全身人物像是100斯库多，半身50斯库多，单独一个头像25斯库多。[46]

但雷尼是一个积习难改的赌徒。据记载，枢机主教本蒂沃利奥［Bentivoglio］曾对他说："你画得很好，但你的赌术也不错。"而雷尼回答道："钱对我来说不算什么，因为我的笔下有一座取之不尽的金矿。"不过显而易见的是，即使这座金矿也无法填补雷尼在赌博中损失的缺口。

224

> 当欠下越来越多的债务时，他抬高了作品价格，又减小了它们的尺寸，单在人物画上就能收到四五百斯库多。但这种行为并不是由于贪婪的欲望，而是出于对荣耀和名誉的巨大渴望，他认为绘画比其他所有职业都更应该得到尊敬和认可。[47]

巴尔迪努奇撰写的雷尼传记看起来更加可疑，他说圭多"常常以出众的能力，有时甚至带着些许的骄矜为艺术和艺术家的声誉辩护"。不过，他也没有从道德立场来反对雷尼的滥赌行为，只是对他的作品质量变差表示了遗憾，他采用了马尔瓦西亚的说法[48]，描述了画家是如何因为赌博和花钱无度把自己的作坊变成了一座名副其实的制图工厂：

为了还债，他不得不（用一次性画法）直接在帆布上绘制半身像和头像，对最重要的委托工作也不再上心。他还被迫到处去借高利贷，为了一点小钱就向朋友乞讨，在某种意义上说，他接受计时付酬的工作其实是在出卖自己和自由。

当圭多上了年纪后……他的精神被欠债的忧虑压垮了，生活变得疲惫不堪，因为他需要拼命工作才能维持基本生活。因为赌博，他认识了社会底层的粗俗人，这么多年来如此爱惜羽毛的他却成为第一个自降身份的人。借济困解危之名，这些人向他贷款，让他背负上更沉重的负担，变得更加忧心忡忡。他们哄骗他以最低的价格卖掉油画和素描，然后再转手大赚一笔，放入自己口袋。

雪上加霜的是，他还受到一个侄子的虐待，后者把他的家席卷一空，而且在雷尼的原作尚未完成前，就复制出成千上万幅卖了出去。[49]

热那亚的败家子

17世纪的热那亚出现了一批毫不吝啬的慷慨艺术家，这个发现虽引人注目，但并不奇怪。经过一段政治和经济的动荡期后，热那亚的商人通过新的海外贸易和国际金融操控，变得富甲一方。从16世纪下半叶起，他们开始大兴土木，热心追求艺术。于是，热那亚的艺术家过上了赚钱轻松，花钱更容易的生活。

画家巴尔托洛梅奥·加利亚尔多［Bartolomeo Gagliardo］（1555—1620）由于曾在西班牙长住，被称作“西班牙人”，也是从热那亚的海外贸易中获利的人之一。他的道路建造技术几乎和他的绘画、雕刻一样出名。他去了西印度群岛挖掘隧道，但因通道坍塌，只好仓促逃离此地，带着“一大笔钱”偷偷回到家乡热那亚。

225

但他不知道如何节制消费，整日流连忘返于聚会、赌博等娱乐场所，在最短时间内就把所有钱都挥霍一空。当朋友们看到他挥霍无度、花钱如水时，经常警告他不要太过浪费，要留点储蓄养老，因为等到那



图69 安东尼·马利亚·马拉格利阿诺，《木刻头像》，热那亚探望教堂

时候他就没法挣钱了。但他总是习惯性地回答说，只要有钱够买石灰焚烧，再有陶壶装骨灰就足以了。[50]

原本几乎完全被人遗忘的乔万齐诺·阿色瑞托［Giovacchino Assereto］（1600—1649）最近又被重新发现，即使不算是那个时代的画苑冠冕，他也一定属于这座城市最好的画家之一，而且他本人也觉得自己当之无愧。

他是一个性情开朗、心志坚定、手脚敏捷的画家。从面部表情来看，他的性格似乎忧虑不安；但与他接触后，就知道他完全不是那样的人。他极度地热爱狂欢和聚会，表现得时髦、幽默又耀眼。[51]

乔万尼·贝尼代托·卡斯蒂廖内［Giovanni Benedetto Castiglione］（1610？—1665）虽然同样很随和，但他那些严肃的，时而又表现狂喜的绘画却体现不出他的真实性格，他“总是让自己和家人过得光鲜亮丽，既不戒奢，也不节俭，因此死的时候，留给继承人的财产所剩无几”[52]。

最后，我们还可以提到安东尼·马利亚·马拉格利阿诺［Anton Maria Maragliano］（1664—1739）的例子，他是热那亚最著名的木雕家，他的雕像作品蕴含着浓烈虔诚的宗教感（图69）。

他的许多作品都被送到两个美洲那么远的地方，他从中赚了一大笔钱，如果节省一点的话，可以存下可观的积蓄。但他几乎把所有收入都

用来款待朋友，而且根本不允许别人拒绝。那些奢华的宴会总是选在最有名的酒馆举办，他整日带着一大群朋友去那里，除了昂贵的费用外，也浪费了大量时间。尽管如此，他却从不过度纵欲，相反在饮食上相当节制，虽然也会喝点酒。他借了不少钱给别人，却常有人利用他的慷慨大方，故意不归还。[53]

六　西班牙、德国和法国的挥霍者

有些生活在意大利的外国人也出现了挥霍浪费的习惯，这种现象绝非出于巧合。由于和意大利艺术家的密切接触，不仅艺术风格和观点，还有生活方式都自然而然地受到他们的影响。当还是少年的埃尔·格列柯［El Greco］（1541—1614）来到威尼斯时，见到了老提香，他启蒙老师的富贵显荣；在罗马度过的青年时期，他又目睹了一些著名艺术家的穷奢极欲；于是在定居西班牙后，他也过上了锦衣玉食的生活，其奢侈程度不输于他们中任何一人。胡塞佩·马丁内斯在17世纪中叶时写道："他挣了很多达克特，但又都浪费在虚华铺张的生活上；他甚至在家中蓄养乐师，以便在吃饭时可以享受音乐。"[54] 弗朗西斯科·帕切科［Francisco Pacheco］也评论道，"他在所有事情上都卓越不凡，不管他的绘画还是生活方式都是那么铺张华丽"[55]。

226

埃尔·格列柯在1576年左右来到托莱多。因为当时已经扬名立万，所以他对自己的天赋充满自信。他的要价以西班牙人的标准看来实在太高了，于是几个委托客户因为反对他的收费，提出了诉讼。这件事就发生在他收取《奥尔加斯伯爵的葬礼》［*Burial of Count Orgaz*］的画酬期间，而且他最后还输掉了官司。格列柯因此指责说："毫无疑问，我的画酬和我崇高作品的价值之间根本不相称，我的名字将作为西班牙最伟大的绘画天才流传后世。"[56]

但埃尔·格列柯的名声在生前就已经开始下降。是否如传闻所言，他成了阴谋的受害者？或是由于同荷兰开战，犹太人和摩里斯科人被驱逐，托

莱多被摧毁的战火连累？抑或出现身体残疾，无法再提笔作画？还是仅仅因为品位改变，让赞助人对他激进神秘的晚期绘画风格退避三舍？所有这些问题的答案，我们不得而知。不过，画家在最后几年似乎过着与世隔绝的低调生活。

当西班牙作家帕切科于1611年去托莱多拜访格列柯时，70岁的艺术家因为身染重病，无法亲自招待。不过，他的敏锐思维和交谈能力让造访者甚感意外，而画家永不屈服的叛逆精神更是让他大为震惊。格列柯的儿子给帕切科看了父亲的大量绘画作品，但除了少数几件家具、一间不错的图书馆以及比较舒适的厨房外，住宅的24个房间几乎都是空空荡荡的。在大师去世后，财产清单中只有那间大房子里的几样生活必需品。[57]

从建筑师埃利亚斯·霍尔的自传来看，意大利的生活对外国年轻艺术家的影响是众所周知之事，而且也让他们感到不安。作为奥格斯堡一个受人尊敬、世代从事建筑和石匠的古老家族子嗣，他的职业生涯是为雅各伯·富格尔［Jacob Fugger］——“一个古怪之人”工作开始的，富格尔

> ……每天都喝得酩酊大醉，即使是正午用餐时也不例外。他从来不关门，随时欢迎客人上门，而他的客人也都是豪饮的酒徒。他想送我和他的儿子约尔格少爷一起去意大利，但我的父亲却以充足的理由拒绝了。我自己对这趟旅程倒是满心欢喜，却未能成行。或许，我可能会一无所获，也可能不思进取；那年，我17岁。[58]

227

显而易见，德国贵族的放荡生活与平民世界相隔甚远，因此一个年轻的工匠很难被其腐蚀影响。但在意大利的艺术家却要另当别论。

1590年，当年轻的埃利亚斯·霍尔还在憧憬着去意大利时，德国画家汉斯·罗滕哈默［Hans Rottenhammer］（1564—1625），一个颇受欢迎的巴洛克早期画家就住在罗马，当地给他留下的印象无疑影响了他后来的行为。身为一个土生土长的慕尼黑人，罗滕哈默在奥格斯堡度过人生中最后的20

年，挣到了

> 很多钱，皇帝、国王和其他大主顾都欣赏他的油画和壁画杰作；然而，所有收入都不够他的开销，他总是能够迅速花完，然后过着捉襟见肘的生活。朋友说他其实已经赚了近80 000盾，却差不多花了82 000盾，因而总是入不敷出；在他死后，朋友们凑钱为他举办了丧事。至于这位杰出画家其他令人遗憾的事情，为了不让他在艺术上的辉煌名声被行为不轨的私生活所累，我们理应保持缄默。[59]

桑德拉特的委婉沉默隐瞒的就是画家贪恋杯中物，很多日耳曼同胞都酷爱酗酒。

加斯帕尔·迪盖［Gaspar Dughet］（1613—1675）和让-尼古拉斯·瑟万东尼［Jean-Nicolas Servandoni］（1695—1766）这两个法国人占了挥霍者名单中的最后两席。迪盖的父亲是法国人，母亲是意大利人，姐姐嫁给了尼古拉斯·普桑，他也跟着后者学习，成为一个颇受欢迎的风景画家。

> 他的作品收入不错，以至于那些稍有了解的人认为他死后至少可以留下25 000斯库多的遗产。但是，他太喜欢和朋友一起追求享乐，尤其热衷打猎，为此还养了很多猎狗，所以委托任务赚来的酬劳基本上没存下来。[60]

迪盖是在罗马生养长大，全盘接受了意大利艺术家的生活方式。相比之下，瑟万东尼虽然在佛罗伦萨出生，又在画家帕尼尼和建筑师G. I. 罗西［G. I. Rossi］的学校接受教育，但他属于四海为家的18世纪大师。这类人是真正的世界公民，举止优雅，极其外向，喜欢效仿贵族风范，享受奢华生活。瑟万东尼曾游历巴黎、伦敦、德累斯顿、布鲁塞尔、维也纳和斯图加特。他是一个性情暴躁的人，一个伟大的战士，此外还是一个穷奢极侈的挥霍者。“这

228

个瑟万东尼”，狄德罗在1765年的《沙龙》中写道：

> ……即使拥有秘鲁的所有黄金，也不会富有，他就是拉伯雷笔下的巴汝奇，有一万五千种积攒财富的手段，更有三万种挥霍的花样。一个伟大的技师、伟大的建筑师、优秀的画家、出色的装潢美术师，这些才能无一不会为他带来巨额财富，但他至今一无所有，而且看样子应该是永远都不会有了。国王、国家和公众都已经放弃了将他从贫困中解救出来的希望，反正即使还上现在的欠款，他马上又会债台高筑。[61]

我们在本章要申明一个观点，那就是挥霍的艺术家在很大程度上都与他们生活的文化环境保持着高度一致。荷兰和意大利艺术家追求的不同乐趣就可以支持这个观点。古老的传说总是喜欢将艺术家对金钱满不在乎的态度看作是艺术性情的特征之一，但如果我们的观点是正确的话，那么是否能将这种古老传说彻底抛之脑后？[62] 这个问题并不容易得到解答，因为我们很难界定“艺术性情”究竟在多大程度上属于公众想象的一种推测。

即使读者对我们的主要观点没有异议，我们也应该强调的是，前文提到的弗兰斯·哈尔斯、布劳威尔和兄弟会的放浪形骸与他们的先驱以及继任者的行为之间有着千丝万缕的联系：列举的所有例子都有助于巩固波希米亚艺术家的形象。但是，那些公然妨碍资产阶级敛财的行径也没有对艺术家的声誉造成任何恶劣影响。这不仅是传记作者的个人观点，毕竟如果不是立场坚定的话，他们也不会执着地去为艺术家立传——这种观点同样也适用于普通公民。例如，弗兰斯·哈尔斯尽管好酒贪杯、玩世不恭、过着波希米亚人一样的生活，但他仍然是社区的荣誉成员。由此看来，即使像荷兰这样一个资产阶级社会，在面对艺术天才时，卫道士也闭上了他们的嘴巴。

第十章

学院派的野心和同行间的嫉妒

一　职业的自豪感

17世纪意大利和意大利化艺术家们的奢华生活与艺术学院的创办有着密不可分的关系。当时成为学院会员是所有艺术家的目标，这不仅是出于职业声望的考虑，学院头衔的光环更是被当作进入社会上层的通行证。

职业的自豪感一直以来都在鼓舞着各个时代的艺术家。各种源远流长的趣闻逸事和名言警句早已充分说明了这点。传闻，阿佩莱斯在训斥一个鞋匠时，说了一句经典名言："人各通其本行！"[1]一本据说是波利提安写的佛罗伦萨故事笔记中提到了多纳泰罗拒绝服从命令的故事，佛罗伦萨大主教要求他随叫随到，而他拒绝道："告诉他，我在我的工作中就是大主教，同他一样。"[2]这个回击是如此一针见血、意味深长，简直和拉斐尔的还击不相上下。据朋友卡斯蒂廖内所言，他在一幅作品中将圣彼得和圣保罗画成了红脸，而两位枢机主教对此深表不满。"先生们，"拉斐尔回答道，"这并不奇怪。我是在深思熟虑后才将他们画成这样，因为我相信在天堂的圣彼得和圣保罗一定有如你们现在所见，当看到教会被像你们这样的人操控，他们肯定会忍不住脸红的。"[3]这种尖锐态度"在众多同行中"司空见惯，据说法国学院会员

罗伯特·勒洛兰［Robert Le Lorrain］（1666—1743）曾严厉斥责一个说话欠妥的神父："神父先生，只需戴上一个小领子，再加上一时的裙带关系，就能成为一个像你这样的人，但要培养一个像我这样的人，起码需要30多年的时间——而且还不一定能成功。"[4]这些传闻表明公众清楚地知道艺术家们希望获得高度的评价，然而当他们认为应得的认可没有如期而至时，往往会捋袖揎拳。

二　巴乔·班迪内利的自命不凡

不少艺术家相信若要获得专业和社会认可，必须经历荷加斯那种刻苦努力的学徒生涯，然后通过勤奋工作，精打细算地攒下家业，并且牢牢遵守资产阶级思想的那套行为准则。米开朗琪罗凭借自己的伟大艺术获得非凡成就，但也有人试图迎合当时社会的价值标准来获得同样的认可。巴乔·班迪内利（1488—1560）就是此类心态在学院时代崛起前的代表。这个伟大又自负的雕塑家妄图和米开朗琪罗一争高下，却不敌对手；野心勃勃，但又被同行厌弃。他在回忆录[5]中对获得渴望已久的公众尊重颇为自得，科西莫·德·美第奇和不止一位教皇都对他伸出了友谊的橄榄枝，查尔斯五世也对他极其尊重。他的贪婪虽众所周知，却从不铺张浪费、追求享乐。他唯一的兴趣爱好就是"积累财富、置办田地"[6]，泽惠子孙，光耀门楣。他自诩是一个"佛罗伦萨贵族"，继承"古老的锡耶纳班迪内利家族的高贵血统"，教皇亚历山大三世是他的祖先，还拿出了细节详尽却不怎么可靠的证据。[7]直到查尔斯五世授予他圣加戈骑士团的骑士称号[8]——这是贵族血统才能拥有的荣誉，他的血统声明才得到了公众认可。他因而顺理成章地迎娶到一位出身名门的妻子，"她的美德和深情简直让人无法形容"[9]。

他在自传中向继承人交代将留下四处房产和六处田产，此外还有"在普拉托的一所舒适豪宅，现由管理人居住打理"。所有的契约、转让证书、合同和文件都被仔细归档，他的财产清单中还有

230

……家畜、借款和其他东西，比如附带全套家具的住房，尤其是在佛罗伦萨的房屋，设施齐全，包括大量油画和雕像，以及查尔斯五世送给我的礼物，黄金和宝石镶嵌的贝壳，还有玛瑙和水晶的器皿、银制器具及其他摆设，你会发现总共价值起码超过了5 000达克特。[10]

关于这些财产的由来，教皇办公室的秘书长巴尔达萨雷·图里尼［Baldassare Turini］在1540年5月11日写信给枢机主教奇波［Cibo］时，提到了班迪内利的敛财手段，这封信的主要内容是关于罗马密涅瓦神殿遗址圣母教堂中利奥十世和克莱芒七世教皇的陵墓工程：

先生们，班迪内利骑士已经把你们所有人哄得服服帖帖，他把陵墓工程的款项几乎全部都揣进了自己口袋。一块叙事（浮雕），居然答应给他600斯库多，这简直就是可耻，只要300斯库多，就能找人做出更精美的雕像。你们还承诺他一块小叙事300斯库多，不出150斯库多就能得到更好的；圣彼得、圣保罗、施洗者圣约翰和福音圣约翰的人像，他每个要价400斯库多，有人只要一半价钱就能做出更漂亮的。至于两位教皇，他要求每个500斯库多，其实300斯库多就足以拿到比他更好的雕像。尊敬的阁下大人，若非亲眼看到他把所有这些钱都占为己有，惺惺作态地提供这些或美或丑的人像和叙事浮雕，你们大概永远不会相信这个人究竟有多么贪得无厌；尊敬的先生们，如果继续容忍他这样来欺骗你们，那可真是一种奇耻大辱。[11]

231

班迪内利从1552年开始口授回忆录，直到1560年去世，在最后的八年间，年迈的雕塑家遭遇了人生中最大的不幸。1554年，他最喜欢的儿子克莱门特［Clemente］，这个“行为放纵的合法”[12]继承人去世。同年，他的死敌瓦萨里又成功取代了他在韦奇奥宫的职位。班迪内利感觉到被其他艺术家排斥，甚至嘲笑。出于自卫，他把自己的失败归咎于敌人的阴谋、过度的



图70 巴乔·班迪内利，《艺术家家里的“学院”》，阿戈斯蒂诺·韦内齐亚诺根据班迪内利的设计在1531年制作的版画

劳累、虚弱的身体、家族问题的顾虑、公职分散掉的精力，以及无法推脱的不断旅行，但最主要的还是他过于热情地投入写作和阅读，导致耗费了太多时间。[13] 他吹嘘自己对古典文学、但丁和彼特拉克都如数家珍，并声称已经创作了不少于200首十四行诗，18首抒情诗，6首六节诗［*sestine*］和2首凯旋诗［*trionfi*］，他的十四行诗中“有些是宗教主题，有些是道德主题”，因为他在“爱情主题”中寻不到快乐。[14] 值得注意的是，他还补充道：“比起挥舞凿子，我更愿意依靠手中之笔留下千古之名，这才是真正适合我的人文职业。”[15]

毫无疑问，班迪内利留下了自吹自擂、让人难以忍受的糟糕名声，但这个结果完全是他咎由自取。他的贪婪、假扮贵族的手段，以及对文学才华的卖弄，所有特点结合起来拼凑出了一套清晰的行为模式：他所追求的财富和声望被他当成堡垒来抵御在当时还残存的中世纪观念。莱奥纳尔多他们奋力为视觉艺术争取和诗歌平等，甚至更优越的地位；相比之下，班迪内利却还在为传统偏见感到苦恼，他由衷相信雕塑比不上风雅的文学荣誉。怀抱着同样想法的还有比他年轻的同代意大利画家弗朗西斯科·萨尔维亚蒂（1510—1563），瓦萨里在传记中提到他“喜欢与受过教育的杰出人士交往，讨厌庸俗的工匠”[16]。班迪内利不得不向自己和他人努力证明，他打破了这个阶层的古老镣铐。贵族的出身、贵族的婚姻、贵族的朋友、无可指摘的家庭生活、低调奢华的安逸享受，以及矫揉造作的知识卖弄，这些就是他用来划分平民工匠和成功艺术家的方式。

232

此外，他还迈出了重要的另一步，那就是拥有一种“学院”生活。艺术

学院虽然在当时还未出现，但班迪内利想到了一种补救办法。他在作坊中成立学校，第一所大约在1530年创办于罗马，几年后又在佛罗伦萨建立分校，并且还为它们取了“学院”［*accademia*］这一高雅的名称。[17] 这个名称本身就笼罩着学问知识、自由宽泛的教学、哲学思辨的尝试和高雅追求的光环，不仅满足了班迪内利的自尊心，而且也赢得了他一直渴望的职业声望。我们至今仍然能够感受到该名称在当时所召唤出的迷人魅力，尤其是在看到班迪内利中意的那些宣传广告时。由他设计[18] 的版画恰如其分地展现出正在上课中的学院：英俊的年轻学子们临摹着素描，年长一些的则在冥想或告诫，所有人都是那么专心致志、全神贯注，而且纪律严明（图70）。

三　佛罗伦萨和罗马的艺术学院

不可否认的是，班迪内利准确地预感到了一种时代精神。16世纪被称为“学院的时代”，成立专业艺术学院的时机在当时已经成熟。15世纪下半叶，菲奇诺在位于佛罗伦萨附近的卡雷吉的美第奇庄园创办柏拉图学院，这些非正式的聚会拉开了学院活动的序幕。[19] 人们在这些聚会上广泛探讨各种哲学问题，但艺术和艺术理论却不包括其中。众所周知，这是现代意义上的第一所学院，也成为后来百花齐放的欧洲学院的摇篮。然而从16世纪上半叶开始，学院最初的普适性被打破[20]，取而代之的是研究方向具体的正式机构，而且专业划分得相当精细。

历史上第一所名副其实的艺术学院成立于佛罗伦萨，发起者和组织者不是别人，正是瓦萨里。对于这位多才多艺的艺术家而言，职业地位和学院规范一直都是他最重要的人生目标。瓦萨里清楚地知道应该如何来处理此事，并赋予其权威性：1563年，他在科西莫·德·美第奇和米开朗琪罗的联名支持下，成立了迪塞诺学院［*Accademia del Disegno*］［*Disegno*既有素描、设计之意，也强调艺术的理念，瓦萨里将之看作建筑、绘画和雕塑三种艺术的父亲。——译注］。[21]

古老行会在某些方面有点类似今天的工会。和后者一样，他们关心会员的经济利益，保护他们抵御外来的竞争。不过，新的组织却欢迎“任何国籍
233
的”艺术家加入进来，只要他们的“天赋和判断卓越不凡”。[22] 艺术家要以他们的专业能力，而非行业保护来敲开学院大门，提香、丁托列托、帕拉第奥等知名大师为了成为学院成员，都提交了申请。正如前文所述，1571年的一道大公法令让佛罗伦萨所有的学院成员解除了行会的会员资格，艺术和手工艺从此正式分道扬镳。

然而，无论是学院的发展让瓦萨里日渐失望，最终失去兴趣，还是学院成员太热衷在微不足道的事情上吹毛求疵，抑或佛罗伦萨在艺术上的主导地位慢慢退让给教皇所在的城市；不管是何种原因所致，最终确实是罗马踏出重要的第二步，创办了圣卢卡学院［*Accademia di San Luca*］。

在罗马创办学院的雄心壮志并非都能付诸实现，最初几乎很少有学院能够成功坚持几年以上。但是，就像意大利的文学、音乐、科学、法律、体育、舞蹈等学院激励其他欧洲国家创办类似的学校，罗马的圣卢卡学院也成为所有欧洲艺术学院的原型。紧随其后的法国于1648年创办巴黎皇家艺术学院，德国从1650至1750年之间开办了五所学院，而英国皇家艺术学院也于1768年正式成立。不过，所有国家的学院发展都是以不断增加比例的补充方式进行，而不是彻底取代旧式作坊的培训体系。比如在巴黎，只有皇家艺术学院被授权可以开设模特写生课；另一方面，德国的行会就因为安东·格拉夫［Anton Graf］没有完成规定的学徒必修期，直到1756年还在阻碍这位奥格斯堡画家。[23]

罗马学院的创建最主要归功于第一任校长费德里戈·祖卡里［Federigo Zuccari］(1542/1543—1609)，是他雄心勃勃推动了这个计划。[24] 祖卡里不仅是一位多才多艺、见多识广和成果丰硕的画家，同时还是能言善辩、一针见血的理论学家。他很快树立起一种心高气傲的模范形象，也成为学院成员后来在工作和生活方式上最显著的特征。在1593年11月14日的就职演说上，他呼吁艺术家要表现出“心地善良，文明正直的礼仪，最重要的是你的承诺和

行动要谨慎，对上级恭敬服从，对平辈友善谦恭，对下属亲切和蔼"；告诫他们不要听任自己沉溺于"穷奢极侈、胡思乱想和无节制的古怪生活"。学院成员应该表现得"祥和平静，他们不该抱怨或发牢骚，不搬弄是非，不兴风作浪"，祖卡里提到的规章制度其实只是一些冗长乏味的老生常谈。

这些循规蹈矩的行为或许会让人觉得虚伪，尤其是考虑到罗马在那些年的真实状况！然而经过多方响应，这些被盖上官印的规定从16世纪中叶起确实开始慢慢生效（参见第四章）。对祖卡里来说，学院是为了保障艺术家和职业的崇高使命而建立的合法机构。

234

祖卡里决心通过个人捐赠的公益行为来进一步提升职业威望。在游历意大利、法国、比利时、英格兰和西班牙后，他把大部分积蓄拿了出来，在宾西亚丘买了一块土地。1590年，他在短暂逗留罗马期间开始盖房，此事很快成为街头巷尾的热门话题。乌尔比诺大使写信给他的主人弗朗西斯科·马利亚二世公爵时，提到了这件事：

> 殿下也许已经从别处听说了，费德里戈·祖卡里已经开始准备实现他那个异想天开的理想，他孩子的前途可能会因此毁于一旦。他平白无故地选在一块最贵的地上建造私邸，那个地方也许风景如画，但他至今攒下的全部积蓄可能付诸东流；他现在完全不务正业，除了在家画些小画赚点钱外，基本上就不工作了。[25]

大使的话无疑是对的，学院的建造工程远远超出了画家的能力。尽管他举家搬迁到学院的居住区，并且已在工作室和建筑主区款待新学院的成员，主区天花板上还绘制了表现艺术家信仰的壁画（图71），但是祖卡里始终没能等到顶楼和屋顶的竣工。他计划将装饰雅致的底层用于收留贫穷艺术家，并希望学院继任者继承他的全部财产。然而除了债务外，他的儿子们最后什么都没有得到，只能将房屋租赁出去，并且最终不得不将整座学院变卖。[26]

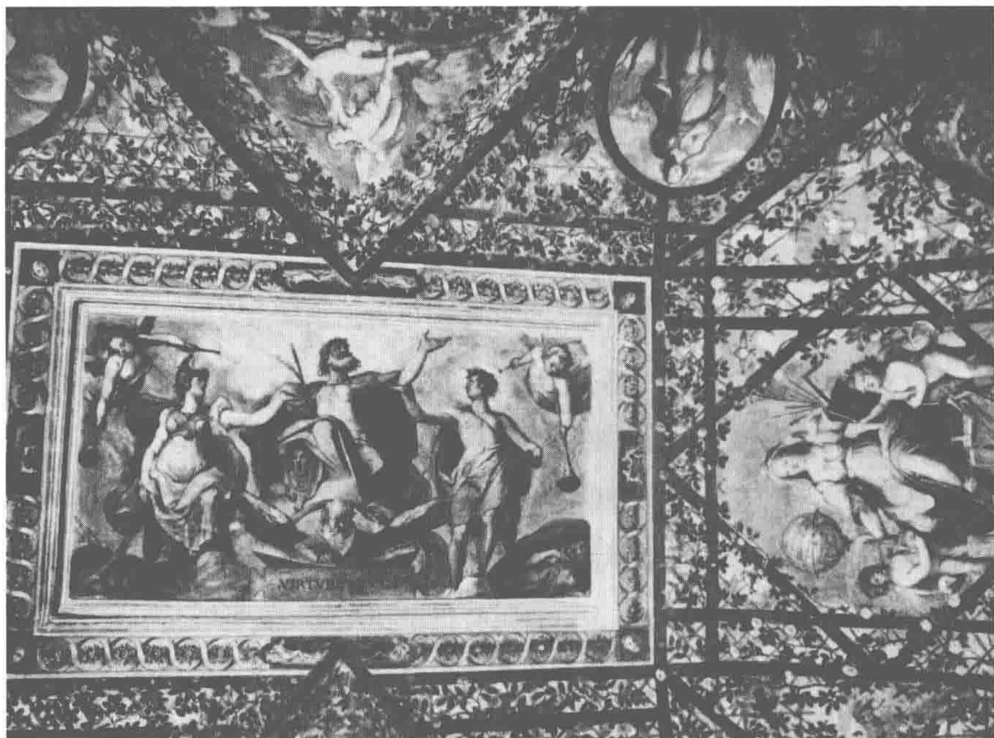


图71 费德里戈·祖卡里，天花板壁画《艺术家的完美典范》，1598年，罗马祖卡里宫

四 萨尔瓦托·罗萨的学院

私立和公立学院在17世纪越来越深入艺术家的生活领域，他们的艺术、思维模式和行为举止也随之深受影响。即使像萨尔瓦托·罗萨这种具有鲜明个人主义倾向的人，也没有完全拒绝学院赋予的荣誉。

罗萨出生于那不勒斯一个贫困家庭，20岁时身无分文，穿着一身古怪的西班牙服饰，背着剑来到罗马，凭着敏锐的眼光和机智的头脑崭露头角，却因生病的缘故被迫返回那不勒斯。1639年，他重新回到罗马，这次他决心“实现长久以来的夙愿：让自己的名字家喻户晓。他找到了能够实现这个愿望的办法，效果甚至还远超预期，同时他也比以往任何时候都更忙于自己的艺术”[27]。罗萨组织了一个业余剧团，他的滑稽即兴表演获得巨大成功，受到了

235

热烈欢迎。但是因为在表演中嘲讽了贝尼尼，迫于对方的强大势力，他不得不采取权宜之计，匆忙逃离罗马。由于当时正好受到邀请去佛罗伦萨，于是就在那里待了整整九年时间，也许那是他一生中最快乐的时光。他在佛罗伦萨成立了佩卡西学院［*Accademia dei Percossi*］，成为文人、艺术家和鉴赏收藏家的一个聚会场所，那些

> ……华丽晚宴邀请的都是学院会员和贵族精英，费用由学院成员承担，萨尔瓦托本人也资助了相当一部分。我想说的是，财务状况相当清楚，因为我们知道他当时的账簿，而且他本人也亲口承认……在佛罗伦萨度过的九年中，他用画笔总共挣了9 000斯库多，其中还没算上宫廷收入。可当他离开佛罗伦萨前往罗马时，身上只剩下300斯库多。除了在私人用途上必不可少的一点花销外，其余所有的钱几乎都被他用在了那些热闹活跃的学院聚会上……以及朋友的享乐和娱乐活动。无论何时何地，他都如此敬爱他们，以至于片刻也不愿跟他们分开。[28]

罗萨和其他人会在学院聚会上朗读他们的诗歌，再精心挑选出一个观众，用喜剧表演把他逗乐。[29]

五　头衔和荣誉

头衔和荣誉从来都是地位的象征。当艺术家还隶属于工匠阶层时，它们就如镜花水月一般可望而不可即。只有在获得公众认可，得到超越旧阶层的晋升后，艺术家才能得到含蓄的承认。这种荣誉在15世纪还很罕见，然而到了16、17世纪，艺术家就已经可以充满信心地期望拥有它们，一种代表获得认可的标志，同时也是一种实现社会抱负的途径。这种对名利头衔的渴望必然会造成诸多负面影响，无休止的争斗也随之而来。下面这个故事充分说明为了争夺晋升机会，竞争者往往不择手段。

故事的主角原本是一对好朋友，奥拉齐奥·博加亚尼［Orazio Borgianni］（约1578—1616）和加斯帕雷·切利奥是17世纪初活跃在罗马的两个比较鲜为人知，但还算重要的画家。博加亚尼是一个任性好斗之人，他在西西里岛接受教育，大约在1604年来到罗马。他和一个西班牙托钵修会执事相识后，236 两人的友谊不断升温，神父从艺术家那里订购了不少画并对这些画爱不释手，于是主动向西班牙驻罗马的大使推荐，为朋友力争“葡萄牙基督骑士”［*Cavaliere di Cristo di Portogallo*］的头衔，感激不已的博加亚尼因此又将更多画作为礼物送给他的恩人。“这件事传到了加斯帕雷·切利奥耳中，这位博加亚尼的朋友不想让他获此殊荣，就开始在神父面前败坏博加亚尼的名声，暗示那些画不是原创，只是糟糕的复制品，神父一直被奥拉齐奥蒙在鼓里。”切利奥说服了神父，又借机送去一些自己的画。“与此同时，博加亚尼将被授予头衔的消息传来。但现在神父改变了心意，他把曾为博加亚尼争取的头衔转送给了切利奥。”据巴廖内的记载，博加亚尼听到这个消息后悲愤欲绝，以至于身体都气垮了。[30]

显然易见，头衔能在一定程度上提高艺术家的知名度，尽管这种知名度有时显得不是那么名副其实。豪布拉肯在彼得·莱利爵士（1618—1680）的传记中描写了一位幸福的英国骑士，这个出生于德国的画家是安东尼·凡·代克爵士在英国宫廷的继任者。

> 几个曾在英格兰拜访过莱利的人告诉我（豪布拉肯写道）他的生活方式是多么高贵。早晨起得很晚，九点之后才开始工作；雇用了几个仆人和马夫，他们中一人负责记录模特的顺序时间，如果有人没有在约定时间出现的话，那么必须等到后面的人都结束后，才能重新轮到。他从早上九点一直画到下午四点，然后才去吃饭，在此期间基本上不会有客人上门。他总是备好十二人的餐桌，他的朋友和交往的外国人都会被邀请参加，另一个房间同时还会有音乐和歌声。[31]

头衔带来的不仅是绅士的生活方式，还有贵族的行为举止，通常那些都是这个阶层才会具备的“品质”。

画家很少有机会获得这种荣耀的宫廷职位，但一个学院的会员资格却相对容易得多。当伦敦的皇家艺术学院成立后，以雷诺兹的学生诺思科特［James Nothcote］为代表的艺术家将其地位“等同于贵族特权”。学院拥有一整套听起来冠冕堂皇的行政等级制度。不过，头脑清醒的荷加斯对校长、院长和教授的职位抱以怀疑态度，警告说这是英格兰对“愚蠢虚荣的法国学院”的一种“可笑模仿”。[32]

因为在这场智力角逐中，耐心和诡计缺一不可，所以最后登上顶峰的往往不是最优秀的艺术家。当获悉憎恨的竞争对手勒布伦负责巴黎皇家学院时，皮埃尔·米尼亚尔（1612—1695）这个在肖像画领域颇有成就的画家拒绝加入，并声称自己反对学院宗旨。然而，这却不妨碍他完全以学院方式作画，并在1664年成为罗马圣卢卡学院的一个院长。当科尔伯特［Colbert］在1683年去世后，继任者路瓦［Louvois］“强烈支持米尼亚尔的计划”，反对前任宠信的勒布伦。“最后，米尼亚尔和他的党羽策划的阴谋让勒布伦含恨而终”，不仅学院对米尼亚尔敞开大门，就连已故对手的收入也被他纳入囊中。[33] 据勒布伦的一个支持者所言，米尼亚尔“对金钱贪得无厌”，喜欢艺术只是“因为希望通过它来让自己身居高位，得到命运女神的垂青”。[34] 作为学院最有权力的人，他实现了自己的野心，达到了职业巅峰。

237

在英国艺术家拥有自己的学院前，他们欣然利用意大利人的慷慨，力争进入他们的知名学院。当年轻的苏格兰建筑师罗伯特·亚当（1728—1792）在1754年启程前往意大利前，就决心用尽一切手段登上这个世界舞台。他承认一心结交“合适之人”，“积累一些日后可用的好人脉”。[35] 为此，他在巴黎全副武装，买了“整套的双色割绒服”、丝质长筒袜、红色高跟鞋、蕾丝宝石扣、金柄剑、缎带、一顶“帽檐环绕金边，顶上镶着金扣”的白海狸帽。装扮成一个高情逸态的绅士后，他开始慢慢往南方走。他在热那亚又买了一些非正式场合穿的天鹅绒套装，“相当朴素”，不过“十分文雅”；在佛罗伦

萨度过狂欢节后，他最终来到罗马，在此地租了“一套最好的公寓”，买了一辆马车，又聘用了两个仆人和一个厨师。经过一轮的观光游历和社交活动，他开始静下心来创作一些严肃的作品。1757年的春天，他在离开罗马前决定动用所有关系

> ……成为罗马圣卢卡学院的绘画、雕塑和建筑的教授，整套仪式加上证书至少花了我25几尼［guinea］［英国旧时金币，1几尼等于21先令。——译注］。但它比你出版的所有书籍文章都更加荣耀夺目。我是当面向我的好朋友枢机主教阿尔巴尼［Albani］提出请求，然后就大大方方地轻松拿到了。

在返回北方的途中，他又让自己当选上了佛罗伦萨学院的会员。

238

六　时尚的衣着和优雅的举止

罗伯特·亚当的精明世故、工于心计、高雅的穿衣风格、奢华的生活方式、他的社会交往和无比安逸的姿态——所有这些都属于一种特殊艺术家类型的典型标志，我们将他们称为*artifex academicus*［学院艺术家］。上流社会的行为准则就是这些艺术家遵奉的人生指明灯。17、18世纪的文献中大量记载了艺术家装扮时髦和态度亲和的描述，为了避免沉闷地重复罗列，我们仅仅列举其中的少数几例为证。

作为圣卢卡学院的创立人之一，阿尔皮诺骑士［Cavaliere d'Arpino］（1568—1640）“喜欢怪诞的装扮”，直至在重病缠身的最后时日，还被看到佩剑骑马的样子。[36] 骏马和佩剑是当时绅士的重要配备，即使像阿戈斯蒂诺·塔西这样的无赖，在骑马时也总是身穿盛装，腰侧佩剑，胸前还会挂上金链。[37] 无论在什么场合，圭多·雷尼都穿得像贵族一样。[38] 盲人雕塑家乔万尼·贡内利［Giovanni Gonnelli］（1603—1664）“模样英俊亲切，举止迷人，

谈话风趣讨喜。他穿着高贵，在城中走路时，总是由恭谨有礼的仆人牵引着”[39]。与自己的女婿菲利普·鲁斯相比，罗马画家贾钦托·布兰迪生活“高雅，甚至相当显赫，由仆人服侍，马车接送，全家享受着贵族般的生活”，他一心“渴望金钱……但不是追求把它们锁进柜子的乐趣，而是为了豪掷千金，以此融入上流社会，得到超出一个画家应有的社会高贵地位”。[40]

无论身处哪个国家，这样的人一次次地出现。伊尼戈·琼斯被描述成一个充满活力的侍臣，自以为是地在国王面前扮演造诣高深的大师形象。[41] 甚至连约翰·莱利［John Riley］（1646—1691）这种二流艺术家也享有完美绅士的声誉，“态度极其谦恭，谈话亲切，行事审慎。他是一个孝顺的儿子，一个真挚的兄弟，一位仁慈的主人和一个忠诚的朋友”[42]。

我们发现所有特点都集中体现出了这个时期最伟大的大师形象，而我们在下文中引用的人物描写还将进一步完善绅士艺术家的形象——一种大师渴望成为的，而大众和所有传记作家们也都由衷响应的理想典范。我们（在第九章中）已经看到传记作者将铺张消费和奢华生活看作是世俗成就的标志。不过，一旦当艺术家超出理性的界限，他们也会毫不留情。罗歇·德·皮勒谈到弗朗西斯·米利斯［Francis Mieris］时，告诉我们“他活得肆无忌惮，豪放不羁又没有远虑，习惯挥霍无度的生活。不良行为导致他负债累累，几度入狱……这种混乱的生活让他在1683年的盛年时期戛然早逝”[43]。 239

七　奖章的背面

总而言之，艺术家一直都在努力寻求社会的认可，这场从阿尔贝蒂时代开始就坚持不懈的艰苦斗争似乎已经取得了成功。学院提供了和其他学术机构同等地位的社会专业组织，在通向社会平等的道路上，学院艺术家已经走得很远了。然而，纵使他们几近疯狂地努力追求，情况也并非总是一帆风顺。事实上，就连艺术家自己也敏锐地感受到一种无法打破的阻力。费德里戈·祖卡里接近歇斯底里的警告不仅表达了他对同行品行的怀疑，同时也

是一种缺乏安全感的刻骨表现。在面对这种情形时，一些艺术家没有一味地多愁善感。当托斯卡纳大公费迪南多一世向佛罗伦萨画家贝尔纳迪·波切提［Bernardino Poccetti］（1548—1642）询问他为何不过着与他的境遇和荣誉相符的体面生活，而是花这么多时间和狐朋狗友厮混时，波切提回答道：

> 殿下，原因是与这种人结交时，我就是绅士；但若与一些贵族交往的话，我很怀疑是否所有人都能像殿下您这么仁慈地承认我，这种德行让我在他们的眼中并不只是一个仆人而已，但不是每个贵族都将之视为高尚美德。[44]

不管这段谈话是否如实发生过，巴尔迪努奇的记载至少反映出一种态度，甚至连鲁本斯这样的艺术家也注意到了，尽管那也许只是他的过分敏感（参见第四章，第97页）。很多贵族都愿意和某位艺术家平等交往，可是当这种特权扩展至整个行业时，他们又明显有点犹豫。

就礼仪而言，女性向来是迂腐陈规的受害对象，艺术家的伴侣因此遭受残酷傲慢的对待也就不足为奇了。波伦亚画家亚历山德罗·蒂亚里尼［Alessandro Tiarini］（1577—1668）是著名的莱门蒂娜学院［*Accademia Clementina*］的会员和老师，他的妻子是“一个富有的高尚公民”，自认为有权利被当作一位“淑女”，“这就是为什么她像当时其他妇女一样穿上斗篷却惹恼了一些人，因为他们难以忍受区区一个画家的妻子竟敢如此大胆”。[45] 大约100年后，建筑师罗伯特·亚当提到了艾伦·拉姆齐［Allan Ramsay］的妻子，她和当时已经功成名就的丈夫一同生活在罗马，“虽然她的出身不错，但艺术家妻子的身份却让她被所有社交圈排斥在外”[46]。

240

由此可见，古代艺术家受到的耻辱其实从未真正消失过；无论是上流社会还是中产阶级（参见第一章，第11页及后页）都没有忘记艺术家用双手劳作的事实。

卡洛·多尔奇的自画像（图72）就是一幅揭示绅士艺术家双重生活的图



图72　卡洛·多尔奇，《双重自画像》，1674年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

像资料。四分之三身长的人像被包裹在一套正式礼服中，时髦的白领衬托出高贵的脸庞，他的目光直视着画外的观看者，略微倾斜的脑袋仿佛正在沉思。乱发悉心勾勒出精巧的头部轮廓，一撇时尚的小胡子点缀在上唇，嘴角若有所思的微笑，一双忧郁的大眼睛和深深的皱纹组合在一起描绘出一个历经磨难的男子面孔，但教养已经教会他以超然态度来承受重负。这是当时正流行的忧郁形象，不过他的右手还紧握着自己的另一面：一个辛劳工作中的艺术家。一副尴尬的夹鼻眼镜架在鼻尖上，毫无贵族气派可言；又窄又小的嘴唇无力地微张着；眼睛小而锐利地凝视着手中的作品。在这位骨瘦形消、穿着考究的哲学艺术家眼中，自己同样也是一个衣着朴素、胡子拉碴、委顿衰弱的小工匠。

八　学院圈中的猜忌

毫不意外，学院历史上也出现了杂音，用伦敦皇家艺术学院历史学家的话来说，“关于冲突纠纷的不快记录”[47]层出不穷。我们会发现试图讨论那些嫉妒争吵的程度只是徒劳之举，被激怒的学院成员几乎无处不在，所以只能简明扼要地列举几个典型事件。

佛罗伦萨的迪塞诺学院在瓦萨里的领导下成立于1563年，而米开朗琪罗就在1564年，学院成立的第二年于罗马去世。佛罗伦萨人无法容忍他们最伟大的艺术巨匠葬在他乡，决定要将他的遗体运回佛罗伦萨，举行最庄严的葬

礼。学院成员希望科西莫公爵允许他们来策划葬礼，执行圣洛伦佐教堂的装饰任务。他们的请求获得了批准，并得到了财政支持。作为画家代表的布龙齐诺和瓦萨里，以及雕塑家代表的阿曼纳蒂和切利尼被任命为葬礼筹备会成员，在主席唐·温琴佐·博尔吉尼［Don Vincenzo Borghini］的带领下，一起制定整个计划。但是，第一次会议就爆发了激烈争吵，瓦萨里自认为凌驾于众人之上的权力遭到切利尼的强烈质疑。这件事引发了唐·温琴佐的愤怒不满，事实上他对学院大部分的资深成员都心怀怨恨，总觉得他们质疑自己在艺术方面无法胜任主席一职。为了排挤令人讨厌的切利尼，他口中那个无可救药的疯子，他建议瓦萨里把装饰灵柩车的任务交给年轻艺术家来执行。把切利尼成功赶出筹备会后，唐·温琴佐又希望瓦萨里把切利尼从《名人传》第二版中删去，但却未能如愿。这是瓦萨里值得称赞的地方，他没有一味顺从唐·温琴佐的要求。而恼羞成怒的切利尼故意避开了在圣洛伦佐教堂举办的葬礼仪式，关于雕塑家的缺席，瓦萨里委婉地说是由于他“身体微恙”[48]。

作家兼画家的乔万尼·巴廖内本人就卷入过罗马艺术家之间的众多激烈争吵，我们可以确定那些钩心斗角鲜少能逃过他的双眼。他亲历的一桩丑闻甚至差点撼动了圣卢卡学院的根基，这件事也从侧面证明费德里戈·祖卡里的建议完全被当作了耳旁风。整件事起因于托马索·萨利尼［Tommaso Salini］（约1575—1625）和安提维度托·格拉马蒂卡［Antiveduto Gramatica］（1571—1626）的反目成仇，前者是一个擅长描绘花卉水果，以“散漫放肆、说话尖刻”出名的画家，而后者是当时的学院院长。

> （据巴廖内所言）安提维度托·格拉马蒂卡和圭多蒂骑士当时正巧被选中去调解一些院士之间的分歧。安提维度托因此废除了学院章程，成立了一个只有25名成员的委员会，成员名单以抽签方式决定，当选者被视为最杰出的艺术家。对萨利尼向来无好感的安提维度托设法把他从委员会中剔除。这一举动严重冒犯了萨利尼，他开始处心积虑地对

付安提维度托。在帕多瓦诺骑士（肖像画家奥塔维奥·莱奥尼[Ottavio Leoni]）的帮助下，他发现安提维度托意图偷梁换柱，将圣卢卡学院的一幅拉斐尔原作送给一位贵人，然后把自己临摹的复制画留在学院教会中。他向学院上层反映了此事，安提维度托遭到争议，最终失去院长职位，由法国人西蒙·武埃[Simon Vouet]取而代之。整件事搅得人心惶惶，会议不断，最后在枢机主教弗朗西斯科·马利亚·德尔·蒙特[Francesco Maria del Monte]的协调下，委员会被解散，学院恢复了之前的章程，更重要的是获得了教皇乌尔班八世的批文。这一切给格拉马蒂卡带来巨大打击，在一定程度上还导致了他的去世，因为自从经历这些事情后，他再也没能重振旗鼓。[49]

这次事件发生在1624年。萨利尼在他的复仇行为后又多活了一年，而格拉马蒂卡在1626年去世。1627年，武埃返回法国，培养了整整一代成功的本土画家。和意大利情况不同的是，他在本国从未被授予一官半职。法国的学院由勒布伦于1648年创办，这位武埃的高足小心翼翼地防范着老师和任何其他可能存在的竞争对手。 242

法国学院的开端也并非一帆风顺，学院多年来举步维艰，苦心维持。直到1661年在科尔伯特的积极干预下，学院于1663年完成整顿后才开始站稳脚跟。此后在科尔伯特和勒布伦的专政下，学院对法国艺术和艺术家慢慢产生越来越重要的影响。

当贝尼尼在1665年初夏来到此地时，感受到的就是这种氛围。我们将在下章中详述贝尼尼这趟成功的法国之旅，这里只是聊一点此次来访中不太和谐的小杂音。这位德高望重的前辈在意大利可谓是金口玉牙的人，所以到了国外面对不喜之物时，也毫不掩饰自己的轻蔑之意，况且这类事物还比比皆是。他的趣闻逸事和妙语连珠频频逗乐了不喜法国宫廷呆板氛围的教皇，但由于他只说意大利语，所以法国贵族对这些没完没了的故事深感厌烦，他的

傲慢无礼和偶尔爆发的脾气也让他们颇为震惊，尤其是他对他们的民族遗产表现出不加掩饰的嫌恶时，法国人被彻底激怒了。出于对国外同行的强烈嫉妒，原本一盘散沙的法国艺术家立即团结起来，开始风言醋语地诽谤这位强大的对手。

贝尼尼是一个赞美他人不吝溢美之词，责备时也直言不讳的人，因此他无法忍受那些低他一等的艺术家对自己吹毛求疵的攻击。他的卢浮宫方案和路易十四的半身肖像画不断招至虚伪的苛刻评价和满怀恶意的窃窃私语，这让他彻底愤怒了。尚特鲁［Sieur de Chantelou］描述了大师与佩罗，科尔伯特最喜欢的建筑师会面的一次经典场景。在接近行程尾声的某一天，佩罗出现在骑士的工作室，拿出一本笔记本，上面罗列了“他所有的反对意见”。他不仅代表自己和科尔伯特，宣称“也是为了其他人”提出意见，接着他开始批评贝尼尼的卢浮宫设计。当时设计方案正放在面前的桌上，贝尼尼握着铅笔，突然情绪爆发，大喝道：

>……他——佩罗——并不适合提出异议；在大家关心的权宜问题上，他很愿意聆听批评，但只有比他聪明的人才能对设计进行评价；而在这方面，佩罗连替他擦靴都不配……他的设计已经得到了国王认可，他会直接向国王投诉，现在他就去告诉科尔伯特先生他受到多大的侮辱。看到自己几句话激起的惊涛骇浪，佩罗先生惊慌不已。

243 尚特鲁、贝尼尼的儿子保罗和他的助手

>……试图让他（贝尼尼）平静下来，但没有成功。他走进隔壁房间，嘴里说着要去找科尔伯特先生，接着就去找教廷大使。“对一个像我这样的人，”骑士说，“连教皇都要以礼相待，甚至言听计从，这等遭遇简直就是奇耻大辱，我要向国王控诉。如果为此会送掉性命的话，那么我打算明天就离开。”[50]

但贝尼尼不是一个心胸狭窄的人。第二天，他就接受了佩罗的道歉，“承认一切只是误会，到此为止，不再提起，他愿意彻底遗忘”。他多半是真的准备忘记和原谅此事，但他没有预料到的是法国艺术家对他的计划采取了顽固抵抗。

贝尼尼于1665年秋回到罗马，两年后，他的卢浮宫设计被废弃，取而代之的是一份法国人的方案。在历经无休无止的危机后，他的狡诈对手最终阴谋得逞。

九　多疑的大师

1664年9月30日，就在贝尼尼准备动身去巴黎前，法国宫廷在罗马的艺术代理人，修道院院长贝内代蒂 [Benedetti] 写信给在巴黎的科尔伯特：

> 阁下现在所看到的（卢浮宫）设计来自彼得罗·达·科尔托纳先生，由于担心我会拿去给贝尼尼骑士看，他还特地从佛罗伦萨寄出。我明白他已经改变了最初的想法。这些艺术家彼此嫉妒，又古怪偏执，对他们的缺点只能一味容忍。[51]

“这些艺术家” [*questi virtuosi*] 究竟只是针对科尔托纳和贝尼尼，还是泛指所有艺术家？最后一句话语焉不详，但对于将贝内代蒂的结论扩至整个艺术行业，我们相信很少有评论家会犹豫不决。早在学院为嫉妒心提供新场所前，关于不同个人、地区和国家之间的嫉贤妒能就已经淋漓尽致地展现在传记作家们的笔下。旧时的竞争故事从来不曾被忘却，只要稍稍熟悉艺术史的人都知道托里贾诺因 [Torrigiano] 为妒恨，一时冲动打断了米开朗琪罗的鼻骨。而米开朗琪罗认定是拉斐尔和布拉曼特的嫉妒导致了自己和教皇尤利乌斯二世之间的“所有不和”，虽然已经过去了400余年，但他的愤怒质疑仍然被人念念不忘。至于他对莱奥纳尔多的嫉妒和敌意究竟是真是假，学者们

还在讨论研究中。总之，要么沦为他人嫉妒的受害者，要么成为嫉妒他人之人，可以说几乎没有一个艺术家能够幸免于难。即使是对年轻艺术家关照有加的鲁本斯，也被贝洛里怀疑曾经费尽心机，让他的学生凡·代克远离自己的领域：

244

> 他非常聪明，安东尼画了几幅肖像，他对它们赞不绝口，趁机推荐他代替自己完成委托的肖像画，好让他接触不到人体画像的创作机会。出于同样原因，提香也把丁托列托赶出了屋子，只是他的方式更加直接而已。[52]

向来备受尊崇的卡洛·马拉蒂也受到过类似抨击，一个在罗马学习的锡耶纳画家托马索·雷迪［Tommaso Redi］（1665—1726）在一封信中告诉他在佛罗伦萨的同行安东·多梅尼科·加比亚尼［Anton Domenico Gabbiani］（1652—1726）：马拉蒂

> ……把我带到他家，给我看了不少好东西，他的房子就是用来招待王公贵族也不为过。之后，他带我步行前往圣彼得大教堂，在路上谈论关于美的话题。但是对他所说的话一定要留心，因为他有点含沙射影地嘲讽着现代画家，特别是（卢卡）焦尔达诺。[53]

甚至就连雷诺兹，英国有史以来最声名显赫，在他的时代无人能够超越的画家也被认为

> ……对所有可能危及自身优势的出色艺术家都心存恐惧嫉妒之心。只是他会巧妙地试图隐藏这种恐惧，向那些他确信没有威胁的人提供慷慨的恩惠和援助，通过这种手段，他不但避免了名誉受损的风险，还能以艺术守护者的形象在世人面前出现。[54]

十 当地学校之间的竞争

博洛尼亚

博洛尼亚当地的艺术家团体内斗激烈，最适合用作同室操戈的例证。博洛尼亚画派中一旦有人从默默无闻的地方画家变成欧洲名家，就会招致相互嫉妒，最后演变成不同派系的支持者趋之若鹜的焦点。他们彼此之间消息灵通，随时掌握最新的坊间八卦，因此几乎没留下什么需要反复猜测的谜团。

佛兰德斯画家丹尼斯·卡尔瓦特在博洛尼亚定居并开办作坊后，阿尔巴尼和雷尼成了他的首批弟子，岁数小一点的多梅尼基诺不久后也拜入他的门下。受到卡尔瓦特的成功启发，卡拉奇兄弟也开设了工作室，佛兰德斯人眼睁睁地看着自己最好的学生弃他而去，却不得不吞下这份屈辱。在阿尔巴尼和雷尼转向对立阵营后，多梅尼基诺决定

> ……跟随他们的脚步。通过这些朋友，他拿到了一幅素描，我不知道是洛多维科还是阿戈斯蒂诺（卡拉奇）的作品，不过他显然非常中意，为了不让老师发现，他私下偷偷地进行临摹。两个弟子的离开深深伤害了卡尔瓦特的自尊，他担心自己的名誉受损。因此，当他发现多梅尼基诺画的素描时，一时怒火攻心，朝他头上狠狠打了一下。[55]

245

多梅尼基诺的父亲处理了后续事宜，并应儿子的“请求，将他介绍给阿戈斯蒂诺·卡拉奇……后者谦恭地收下了他”。

不过，卡拉奇学院的氛围也并非其乐融融。这对著名的兄弟在合作中不仅要容忍彼此的性格不合，还有来自专业上的嫉妒猜疑。在罗马写信给堂兄洛多维科时，安尼巴莱抱怨道：

> ……无法忍受阿戈斯蒂诺的迂腐，他对我做的事永远都不满意，总是吹毛求疵，把我的成果破坏殆尽；他还不断地把诗人、作家和侍臣带

上脚手架，令我无法安心工作，这就是为什么他和其他人一直画不出什么像样作品的原因。[56]

卡拉奇的弟子，尤其在他们晚年的时候也经常发生争执。1600年初，圭多·雷尼和弗朗西斯科·阿尔巴尼跟着老师来到罗马，他们在出发时还是“同窗好友”。不久，多梅尼基诺也加入进来。最初在圣普拉赛德教堂，三人融洽地同住一个房间。虽然阿尔巴尼和雷尼

……对多梅尼基诺照顾有加，不让他干任何杂事，专心练习素描，那是多梅尼基诺认为成才之路上必不可缺的研究。他在天黑后才回到圣普拉赛德教堂，和室友一起共进晚餐。为了第二天的工作，他早早上床睡觉，而这时阿尔巴尼和圭多还在打牌，他们时常玩到天亮。多梅尼基诺告诉我因为他们，他根本无法安睡，不断听到他们叫嚷：出牌，出牌。

他曾告诉我，他最亲密的朋友教会了他在工作时要严禁别人参观，他原本对他们毫不避讳。可是，他们一离开他的房间，就四处宣扬他是埋头苦干型的画家，工作起来相当费劲，看他作画简直就是一件苦差。从此之后，他发誓再也不让任何人进自己的画室了。[57]

雷尼和阿尔巴尼之间的亲密友谊也没能延续很长时间。

246

因为圭多的年纪较长，相比阿尔巴尼，他的作品赢得了更高的声誉，也得到了更多的尊重和礼遇，这让阿尔巴尼尤感嫉妒，特别是雷尼认为自己越来越重要时，似乎对阿尔巴尼的态度也变得傲慢轻视起来，或者这只是阿尔巴尼的个人感受。也许是因为雷尼接到更多的订单，阿尔巴尼发现有时必须要服从他、在他的监督下工作，于是更加不满。最终，（和睦的）假象破裂，演变成公开争吵、诽谤攻击和相互谩骂。两人从此分道扬镳，老死不相往来。[58]

对雷尼的嫉妒成了阿尔巴尼的心魔，他的“尖牙利嘴”向来众所周知，让人忌惮。马尔瓦西亚告诉我们

> ……没有一个活着的画家能逃过他（阿尔巴尼）一语双关的讽刺暗喻，以及他欣然赠予每个人的绰号。他一直称圭多·雷尼是“灭火柴的人”[*smorza zolfanello*][因为圭多以小气著称，连旧火柴都要省着用。——原著注]，他对这个竞争对手嫉恨到只要听见他的名字都会大发雷霆。
>
> 一天早晨，阿尔巴尼上街购物，想买一些皮亚琴蒂诺奶酪。杂货店老板就向他推荐了圭多先生买过的一种奶酪，阿尔巴尼因此勃然大怒，拂袖而去；（陪同他的）年轻人劝他去另一家商店，他回答说没有一处是干净的，都被“灭火柴的人”污染了。[59]

巴尔迪努奇也提到：

> 随着时间推移，这种敌意越发公开，愈演愈烈，以至于在博洛尼亚形成了两大派系，不仅两派的学生参与其中，就连各派的欣赏者也被卷了进来。一方自封为阿尔巴尼派，另一方则自称圭多派。他们整日不是散播八卦歌颂自己的偶像，就是中伤贬低偶像的对手。[60]

嫉妒心也破坏了雷尼和他强大的年轻对手圭尔奇诺之间的关系，同样的事情还发生在多梅尼基诺和兰弗兰科[Lanfranco]之间，两人曾经一同竞争罗马圣安德烈德拉瓦莱教堂的圆顶工程，最后以多梅尼基诺的失败告终，他对此一直耿耿于怀。

罗马

当阿尔巴尼和雷尼最初来到罗马时，他们的到来受到了一些罗马画家的

欢迎，因为这也算是一种打击竞争对手的手段。根据马尔瓦西亚的记载，阿尔皮诺骑士曾利用他的影响力撵走了讨厌的卡拉瓦乔，让雷尼取而代之，他认为这个博洛尼亚人同样擅长“*quella maniera cacciata e scura*”——那种色调幽暗的时髦画法。[61] 但是，《圣彼得殉难》[*Crucifixion of St. Peter*]（现藏梵蒂冈）当时委托的对象其实是雷尼，而不是卡拉瓦乔。这是他在罗马的早期作品（1604—1605）之一，说明了他对竞争对手的技法是多么娴熟于心。

247

从16世纪末至整个17世纪，罗马一直在大兴土木，城市建设遥遥领先于所有欧洲国家的首都。新的教堂和宫殿不断平地而起，旧的建筑也在翻新装修，为建筑师、画家和雕塑家提供了大展拳脚的舞台。不过，大量涌入罗马的艺术家也打破了供求之间的微妙平衡，不可避免的竞争变得异常激烈，为了工作机会，斗争相当残酷。被幸运眷顾的艺术家极少能逃过对手眼红而设下的种种阴谋诡计，他们会无所不用其极地来诋毁和折磨那些幸运儿。

多梅尼科·丰塔纳 [Domenico Fontana]（1543—1607），教皇西克斯图斯五世 [Sixtus V] 最宠信的建筑师被竞争对手告发，说他为了牟利使用劣质材料，但他的一些作品之所以制作粗糙，完全是因为性急的教皇迫不及待地要看到建筑竣工。[62]

乔万尼·达·圣乔万尼 [Giovanni da San Giovanni]（1592—1636）和弗朗西斯科·富里尼（约1600—1646）这两个年轻的佛罗伦萨艺术家被两个心怀恶意的同行害得差点失去工作。这对好朋友来到罗马后，靠面包和白水度过了一段“绝望” [*alla disperata*] 的日子。乔万尼费尽唇舌，终于得到一个重要委托，为枢机主教本蒂沃利奥在马山上的私宅（后来的帕拉维奇尼宫）绘制壁画《夜》[*Night*]，富里尼担任他的助理。

> 经过深思熟虑、精心绘制草图后，乔万尼开始正式作画。第一天结束时，他已经成功画完一个代表月亮的人像。他和同伴一起收工回家，当第二天早上返回工作时，却发现壁画变脏了，一层污泥覆在上面。
>
> 乔万尼不得不刮掉，然后把这个人像重画了一遍。然而，第二天、

第三天、第四天，甚至到了第五天，同样的事情每天都在发生，于是谣言四起，说这个佛罗伦萨画家只会把自己的作品画完再毁掉。消息很快传到主教那里，他把艺术家叫来问他在耍什么花招。

绝望的乔万尼解释说一定是罗马的石膏出了问题，现在他知道应该怎么做了。他买了佛罗伦萨的石膏又试了一次，可结果还是一样。

枢机主教得知画家新的补救方法还是没用后，就把他叫来，告诉他虽然赞赏他的努力，但认为还是到此为止吧。乔万尼恳求主教允许他最后再试一次。告别枢机主教后，他对富里尼说："我真是眼瞎了，肯定不是石膏或水泥的原因，捣鬼的另有其人。"他把床垫搬到脚手架旁，两人就在黑暗中静静守候着。半夜时，房门被轻轻推开，两个人悄悄潜了进来。他们带着一小盏灯和一罐液体，熟练地爬上脚手架，乔万尼等到他们快登顶时，一手握着剑，一边大喝道："捣鬼的在这儿呢！"他和富里尼一起掀翻了梯子，两个潜入者重重摔下来，一个摔断了大腿，另一个折断了手臂。

248

第二天黎明破晓时，砖瓦匠带着人来上工，才发现这两个坏蛋是主教府邸中画怪诞人物的法国画家。[63]

我们很难判断这个故事究竟有多少成分是来自坊间传言，但巴尔迪努奇的记载应该还是可信的。

不仅是竞争的对手，就连在艺术原则问题上拥有不同看法时，他们都会警惕地盯着异己者，不放过任何一个泄愤机会。由于反对贝尼尼和他那种华丽的巴洛克风格，安德烈亚·萨基竭尽全力地支持展现纯粹古典品味的迪凯努瓦。当迪凯努瓦完成为圣马利亚迪洛雷托教堂制作的圣苏珊娜雕像时，萨基

……大声称赞，为了进一步表示对这件作品的高度评价，他还特意

将其放入为罗马圣方济会绘制的油画中。(位于卡博勒卡斯路的康契吉欧尼圣母教堂的《圣安东尼的神迹》[*Miracle of S. Anthony*]。)

安德烈亚的热情并不只是单纯地出于对这个佛兰德斯人的仁义善举，也是拿它当作一块石头朝他当时所恨之人(如贝尼尼)的头上掷去。明面褒扬一人，实则却是为了激怒另一人，这种事情经常发生，因为恨比爱更加常见。[64]

十一 地区冲突

不同地区的艺术家也会因为相互嫉妒，引发最激烈的争吵。意大利人一般都对自己的出生地[*paese*]格外忠心，由于诸侯国和城邦之间数百年的争斗不休，比起远方国家，他们更加敌视邻省的“外国人”。但丁的诗

还有比锡耶纳人更加虚荣的人吗?

即使连法国人也绝对没有他们那么坏!

《地狱篇》XXIX，第121—123页

[*or fu giammai*

gente si vana come la Sanese?

Certo non la Francesca si d'assai!]

镌刻在了每个佛罗伦萨人的心中，这种不断郁积的狭隘主义[*campanilismo*]只需稍稍鼓吹，私人之间的竞争就已经火花四射。我们也许可以列举两件重大的冲突事件来说明这种怒气积攒的程度，一次是博洛尼亚艺术家和罗马画家之间发生的激烈争斗，另一次则是那不勒斯人对所有外来竞争者的愤怒抵抗。

249

费德里戈·祖卡里的《道德之门》

教皇格列高利十三世曾在1580年春天让费德里戈·祖卡里继续完成米开



图73　祖卡里，《道德之门》，1581年，为一幅遗失作品设计的草图，法兰克福施特德尔美术馆

朗琪罗在梵蒂冈保禄礼拜堂遗留下来的装饰工程。与此同时，教皇的宫廷大臣保罗·吉赛利［Paolo Ghiselli］也委托他为博洛尼亚的布拉恰诺圣母教堂绘制大型祭坛画。[65] 可是当这幅画（现已遗失）赶在年底前运送到目的地时，不仅吉赛利感到很失望，就连博洛尼亚的画家也被激怒了。这个任务优先选择了罗马艺术家，这件事本身就让他们觉得受到蔑视，于是吵吵嚷嚷、迫不及待地苛评起这件作品来。他们认为祖卡里把大部分的工作都交给了助手完成，而且坚信画中的三个主要人物像其实就是出生于本市的教皇和他两名随从的漫画肖像。

不久之后，祖卡里以牙还牙了。他在1581年夏天公开展出了一幅名为《道德之门》［Porta della Virtù］的巨大草图，画中有很多晦涩难懂的寓意人物被有意用来讽刺他的诋毁者，生怕有人不得要领，他还特地向所有人进行了解释。这件事成为轰动一时的丑闻。博洛尼亚的画家看到他们被画成了驴耳朵的样子，还站在象征无知的寓意人物一边，于是和同样遭到冒犯的教廷侍臣一起采取了法律行动。这幅草图虽已遗失，但有三幅素描初稿留了下来（图73），而且诉讼记录也完好地保存至今。

祖卡里竭尽其能地为自己辩护，反驳起诉的一方。当被问及对祭坛画的批评指责了解多少时，他陈述道：听说这幅画

……在很多方面都显得不足，就像是由最低劣的画家，一个从未拿过画笔的人画的一样，尽管我意识到自己并非那么完美，但这样的话还

是让我感到惊讶又困惑。

根据他们的反对意见，缺点中包括了颜色，该亮的地方暗乎乎的，而该暗的地方却又太亮；还有该放大的人物画得很小，而该小的人物又画得太大，人像在透视上的缩短比例也不对。

在被问及讽刺草图中人像和各种题词的意义时，他声称：

题词恰如其分地解释说明了这些人物画像，就在我到处遭到诽谤和嫉妒的迫害后，草图的目的无非就是想让那些外行人明白他们不能轻易去指责别人的劳动成果，正是这群毫无经验的人在四处中伤我。

250

祖卡里又强调说这幅画的创意和最初构想来源于他，但大部分的执行工作都是由他的助手多梅尼科·帕西尼亚诺［Domenico Passignano］完成，因为他本人一直在忙于其他工作。在被问到是否向别人解释过构图的含义时，祖卡里试图淡化自己任性的评论：

说实话，我向一些画家和身边的人谈论过它的艺术处理和意义，这是一件新颖的作品，他们想要知道主题；于是，我告诉他们主题就是艺术家在获得能力［*virtù*］的过程中不得不忍受的艰难险阻。

他还尝试着将公共展览带来的影响降到最低，暗示也许是多梅尼科·帕西尼亚诺说了一些讽刺博洛尼亚艺术家的话。

第二天，帕西尼亚诺以证人身份被传召，他极力否认了祖卡里的证词：

我从未讨论或谈到过博洛尼亚人在梅塞尔·费德里戈的图像中找出的那些瑕疵，梅塞尔·费德里戈也从未跟我提起这些事情，如果你了解他本性的话，就会知道他从不会和任何人谈论自己的事务，更何况对象还是他的仆人呢。

他表示讽刺画完全属于费德里戈·祖卡里个人的“创意”，他自己只为这幅画工作了三天时间，而且都是按照吩咐行事。他也没有说过任何针对博洛尼亚画家的讽喻或题词：“我绝不相信找不出任何一个人来证明我什么都没说……梅塞尔·费德里戈是这件作品的原创者，谁想要了解作品的诠释意义，问他一人就足够了。”

情况正朝着不利于祖卡里的方向发展，但他还在努力自救，请求了第二次庭审，并陈述道：

> ……尽管名为《道德之门》的草图是今年夏天绘制的，但大约四年前，我在佛罗伦萨的时候就已经产生了这个想法，这类主题在当时并不少见。而指责我作品的十四行诗、歌谣和小曲在我绘制圣母百花大教堂圆顶画时就已经出现了，那时我就有了类似的念头，只是因为工作太忙，才没有时间实施。

他接着解释说，直到今年夏天，他才把过去的那些想法画成一幅速写交给帕西尼亚诺，让这个年轻人练习，“多梅尼科事实上并不清楚这幅草图的意义”。

祖卡里不停地申辩，但所有的诡辩都无济于事。他被驱逐出罗马，并禁止在教皇国境内工作，否则将被逮捕入狱。[66] 在收到四日内离开的限令后，这位曾游历多国的画家只好踏上行程，第一站去了佛罗伦萨，接着是威尼斯，而且刚抵达那里就接到总督宫殿大厅壁画的委托。与此同时，他的赞助人和善心人士也在活动，尝试为他和教皇进行和解。不到一年时间，祖卡里就获得了在教皇国境内工作的许可；第二年，他被彻底赦免，得以重返罗马继续完成保禄礼拜堂的壁画。 251

那不勒斯的博洛尼亚人

第二个案例牵涉到那不勒斯的圣地，以保存圣徒头颅和血液的珍宝堂

[*Cappella del Tesoro*] 闻名的圣真纳罗教堂。那不勒斯人在1616年决定对这座教堂进行壁画装饰。[67] 不顾当地艺术家的反对，委员会建议从罗马请阿尔皮诺骑士来完成这个工作；由于他未能履行合约，委员会又去找了圭多·雷尼。后者接受了这项工作，于1621年在一个学生和一个仆人的陪同下来到那不勒斯，但只做了短暂停留，就在他的仆人被袭击重伤后，雷尼立即返回了罗马。

策划这个卑鄙行动的嫌疑犯锁定在名声不佳的那不勒斯画家贝利萨里奥·科伦齐奥 [Belisario Corenzio]（约1560—约1640）身上。他遭到了逮捕，但因证据不足又被释放。拖了两年后，委员会选择了那不勒斯的艺术家法布里齐奥·桑坦菲德 [Fabrizio Santafede]，但结果却让人大失所望。他在1625年被解雇，教堂的装饰只得再次推迟。直到1628年，贝利萨里奥·科伦齐奥终于获得了一个角落的"试画"许可。他用了一年时间完成了这项任务，委员会不确定他们是否喜欢眼前的壁画，但还是同意他接着画第二个角落。不过，这次他们毫不犹豫地表示了不满，壁画被抹去，多梅尼基诺从罗马被请来接手这项工作。

一个害羞内向的人在优渥无比的条件下，"像修行僧侣般地沉默冥思了一整天"（帕塞里语），多梅尼基诺动摇了。可是在尚未签约之前，他已经收到了一封来自那不勒斯的威胁信。当他终于下定决心接受，并于1631年初到达那不勒斯时，

> ……他开始尝到竞争和嫉妒的苦果。第二天早上离开房间时，他在钥匙孔里发现了一张字条，威胁道，如果不立即返回罗马，他的处境将岌岌可危。
>
> 252 多梅尼基诺立即惊慌失措地去找总督，给他看纸条的内容。后者让他振作起来，拍着胸脯为他的安全保证，并劝他继续留下来，而且要保持士气高扬、无所畏惧的样子。受到这些话的鼓励，他继续留了下来，但除了住处和工作场所外，他几乎不敢去任何地方。[68]

多梅尼基诺以极大的热情投入工作，仅在一年后，第一幅壁画就公开展示了。但他敌不过那不勒斯竞争对手联合起来的势力，领头之人是出生于西班牙的里贝拉［Ribera］。形势在1634年变得难以控制，以至于多梅尼基诺不得不留下妻女，狼狈地逃到弗拉斯卡蒂镇寻求庇护，枢机主教阿尔多布兰迪尼［Aldobrandini］的贝尔维迪宫就建于此地。他写信给枢机主教的秘书：

> 我真诚地感谢大人和他的母亲施恩收留我，提供房间又赠送红酒，让我得以安顿下来。
>
> 我必须告诉您从近日做出这个决定后，我是如何不分昼夜、马不停蹄地赶路，一路上气恨难消，对同伴也疑神疑鬼。我在三天前来到这里，本打算尽快赶去罗马，但实在是疲于奔命，累得筋疲力尽。幸亏上帝保佑，再加上贝尔维迪的新鲜空气和阿尔多布兰迪尼的厚德仁爱，感谢他能够好心地记得我，我的健康恢复了不少，现在已经安然无恙了。[69]

多梅尼基诺花了一年时间恢复健康，平复心情，才鼓起勇气重返那不勒斯，他到那里

> ……兢兢业业，一心投入自己的工作。但那不勒斯的大人们再也没有对他和颜悦色过，而且画家们也因为他的去而复返恶语中伤他。这种遭遇让他身心俱疲，痛苦不堪。[70]

多梅尼基诺的构图和人像姿态具有一种精妙的平衡感，因此受到许多同代人及后世欣赏者击节称赞，可是它们并非来自一个和谐健康的性格。多梅尼基诺是孤僻的人，一直被恐惧、压抑折磨着，他与家人不睦，与朋友相处局促不安。难怪那不勒斯的敌对氛围

> ……让他过得如此艰难，以至于进餐成了他最大的折磨。他开始疑

心赖以生存的食物中可能掺有致命毒药，由于担惊受怕，本该放松的休息时间却成为他最痛苦的时刻。[71]

他于60岁那年在那不勒斯去世，而他的妻子始终坚信他是被敌人毒死的。

第十一章

贫富之间

一　文艺复兴时期艺术家的经济地位

我们在第二章中曾大致提到过艺术家的赚钱手段，而本章关注的是他们实际或相对收入这种更复杂的问题，比如艺术家和其他职业薪资之间的有趣对比。我们在一项研究[1]中发现吉贝尔蒂和安吉利科的年收入为200弗罗林，而佛罗伦萨一个政务大臣当时的年薪约为600弗罗林，不过其中还包括了4个文员的工资。一个知名的医学或法律教授的工资介于500至2 000弗罗林，而一个工作高效的抄写员在食宿全包的条件下，年薪为30弗罗林——虽然比不上高级别的作坊助手，但比他们中平庸者的收入要高不少。这份数据分析对艺术家在15世纪的经济地位提供了一些有益的启示，即使在最先进的艺术中心佛罗伦萨，他们的地位显然还是要低于小资产阶级。尽管这些数字让我们对艺术家的总体地位有了一定了解，但他们个人的财务状况却还是不甚明了，因为其中没有提到通常的附加福利。这些福利包括了租金全免的作坊和住所，食品、燃料、工具、部分或全部的材料供应，以及直接由赞助人支付的助手和工人薪资。而且除了酬劳以外，诸如外快、投资利息、房地产收益、投机买卖和遗产等其他收入来源也没有特别说明。因此，税收申报和遗嘱的材料

对研究艺术家整体收入而言意义重大。

即使再精细的计算也会留下一丝怀疑，唯一可以确定的是，无论在任何时代，艺术家这份职业从来就不是挂名的闲职。薪资微薄和工作不稳定的痛苦不断呈现在所有人眼前。所以，我们才会看到父亲一再警告他们的儿子千万不要从事这样一个危险的职业。然而，还是有足够乐观的年轻人坚持自己的梦想，其结果就是诞生了一群数量惊人的无产阶级艺术家。我们在此仅仅列举两组数字：在约1560年的安特卫普，登记在册的绘画和平面艺术家有300人，而面包师只有169人，屠夫有78人；[2] 17世纪中叶的罗马，住在战神广场区的艺术家有111人，其中大约有一半处于赤贫困境。[3] 他们中的幸运儿，那些更具活力或更赶时髦的艺术家闪耀着巨星的光芒，而同时代其他有天赋的画家却在他们的反衬下黯然失色，注定过得落魄又寒酸。和现在一样，那些失望的艺术家会将他们的失败归咎于大众的冷漠无知，然后无比向往着那个更加珍惜艺术的黄金时代。1431年，德国画家卢卡斯·莫泽［Lukas Moser］在为蒂芬布龙教堂绘制的祭坛画中写道：

254

> 哭吧，艺术，哭吧，为你的悲痛哀歌，
>
> 你再也不被需要。
>
> 我命苦哉。
>
> ［*Schri. Kunst. schri und klag dich ser*
>
> *Din begert jecz nemen mer.*
>
> *So. o. we.*］[4]

曾亲眼见证他的朋友们，那些“自由职业者”和宫廷画家身上发生诸多不幸的瓦萨里也惊愕于两者之间的落差：“最负盛名的大师”被赠予“巨额奖赏”，而“那些难得的人才发表作品不但没有奖励，还要身处赤贫”的困境。他坚信：

……毫无疑问，他们在我们这个时代仅凭酬劳就可以创造出比古人更好和更伟大的作品；但因为他们还得为迫在眉睫的生存费心，离出名还为时尚早，那些本来能够让默默无闻的他们声名大噪的人却袖手旁观，不幸的艺术家只好忍受这种怀才不遇的羞辱。[5]

这种指责并非完全是无稽之谈。很多赞助人更愿意把钱投在古董上，而不是购买当代的艺术品；也有人一时兴起后，便失去了兴趣，开始的热情赞助慢慢变得吝啬起来；还有人则是缺乏辨别力和勇气，不敢支持一个无名艺术家。贫穷是培养天才的沃土，这种观点不过是抠门的赞助人找来的一个借口，浪漫主义时代认为阁楼窘境［poverty-in-a-garret］是诞生杰作的最佳氛围也是诸如此类的观点。当教皇表示一份固定薪酬可能会让他“完全遗忘自己的高超艺术”时，切利尼争辩道：

……填饱肚子的好猫比挨饿的更会捕鼠，天才在衣食无忧的环境下才能最好地使出浑身本领；王公贵族的慷慨大方会被当作一种鼓励，这么说吧，天才就是植物，馈赠好比甘露；如果不管不顾，他们就会凋谢枯萎——只有灌溉滋养，他们才会舒枝展叶，欣欣向荣。[6]

255

二　安德烈亚·斯基亚沃内：一位被忽视的大师

正因为早在活着时就已经“凋零”，所以一些其貌不扬的艺术家的生平故事也就不太可能流传后世。通过下面这个不是很具有代表性的个例，我们也许会对这些人的命运有所了解。威尼斯画家安德烈亚·斯基亚沃内［Andrea Schiavone］（1522—1563）倒不是没有引起丝毫关注，当时的传记还留下了关于他的记录，但对崇尚传统的人来说，他极有可能被排除在赞助对象的考虑范围之外。在贫穷的压力下

……他常常为画珍宝箱的画家工作，根据元老院制定的一项古老特权，这些画家可以住在圣马克广场的柱廊下。他在箱子上画一些小故事、树叶、畸人和其他异想天开之物，画完的箱子就地贩售，其中一些被当作是稀罕物件保存了下来，但大多已经不复存在。然而，即使这类委托也不是常有的，有时就连为商店画画的机会都没有，可怜的安德烈亚因此常常沦落到要去向他的朋友罗科·德拉·拉卡里塔［Rocco della Carità］乞求，这位画珍宝箱的大师会按日雇用他，因为这个可怜的人实在是无以为生。他的作品在当时没有引起很多关注，因为人们只重视乔万尼·贝利尼的作品，保守的市民仍然抱着旧时的观念，欣赏那种虔诚而精心描绘的画像。乔尔乔内［Giorgione］、帕尔玛·韦基奥和提香也都一心放在精雕细琢上，他们的作品不仅用于装饰公共场所，也能美化私人住宅；而安德烈亚的画虽然技巧娴熟、创意巧妙，但比起大众，他反而在画家那里得到更多的赞赏。[7]

实际上，斯基亚沃内可能更像是画家中的画家。提香就对他极感兴趣，因为他的热情推荐，斯基亚沃内被选入七人小组，共同绘制了圣马可图书馆的天顶壁画，那是斯基亚沃内为数不多的大型公共作品之一。

三　贫困的职业艺术家

最不靠谱的收入凭据也许就是来自艺术家本人的声明，这些声明频频夸大其词。1755年，瑞士的细密画画家和上釉工匠布克［Rouquet］出版了《英格兰艺术现状》［*The Present State of the Arts in England*］，这本小书总结了他与英格兰画家相处了30年的经验。他说：一个肖像画家

……以非常特殊的方式谋取财富。当他获得一定声誉后，就租赁一套适合名流居住的房子。

> 他的目标与其说是追求质量，不如说更加追求数量。他的设计立即风靡一时。

256

布克接着描述了这位绅士画家究竟如何来应付他的客户。他会在一个房间中展示作品，而自己就在另一个隔间工作。负责接待的男仆知道展览室里悬挂的所有画像主人的名字，但真实与否就无从知晓了。如果大师本人正好在工作室，那他就装作业务繁忙的样子，正如布克所说，这“常常是一个能够得到订单的好方法”。

通过这种所谓的成功来迷惑公众是一种策略；反之，为了募集资金、减免税款或逃避债务，财务危机同样也是一个永不过时的幌子。当读到艺术家谈论财务状况的相关信息时，读者也许会大吃一惊，他们想不到居然会有这么多大师开口索讨最卑微的需求，而且几乎都是受到赞助人庇护的画家。他们的信件时常作为赞助人态度冷漠的证据被援引，这些证据又进一步强化了天才无偿论的流行观点。不过，艺术家未能完全履行合约义务，倒并非一定出于不守信用的缘故，个人挫折或社会整体的经济动荡都可能让履行义务变得困难重重，甚至无法实现。另一方面，许多请愿信的唯一目的就是为了打动收件人的心，继而打开他的钱包。

菲利波·利皮

下面这封洋洋洒洒、措辞笨拙、拼写错误的信件来自菲利波·利皮，收信人是老科西莫的儿子皮耶罗·德·美第奇。菲利波，这个来自圣弗雷迪亚诺贫民区的修士在20多岁时已经成为佛罗伦萨最有前途的年轻画家之一。年仅30，他就接到了一些重要的祭坛画委托，尤其是圣灵教堂巴贝都瑞礼拜堂的那幅尺寸之大，甚至让他的竞争对手多梅尼科·韦内齐亚诺认为“即使他夜以继日地工作，也不可能在五年之内完成”。不过，他在1439年却抱怨自己囊中羞涩：

等了13天，我终于收到了您的回信。这个延误对我造成了极大的损害。关于我本该为您保留的画板，您最终答复说不能做出任何决定。上帝啊，这简直就是在粗暴地告诉我，即使我死了，您也不会出一分钱。让我哀伤不已的原因有种种，其中一个理由众所周知，我是佛罗伦萨最穷的修道士之一，那就是我。上帝留给我6个待嫁的侄女，对于柔弱多病的她们，尽管力量微薄，可我是她们唯一的支柱。如果您能赊一点玉米和葡萄酒给我，对我来说那将是莫大的安慰。我眼含热泪地向您恳求，如果我去世了，就将它们给这些可怜的孩子。我告诉您，我已经去过安东尼奥·德尔·马尔凯塞爵士［Ser Antonio del Marchese］那里，所以清楚地知道他想从我这儿得到什么。他说如果我去服侍他的话，他会借给我们每个人5弗罗林，我家共有12口人，我却发现自己竟连一双袜子都没有。[8]

257

曼泰尼亚

通过曼泰尼亚（1431—1506）和曼图亚侯爵夫人伊莎贝拉·德·斯特之间的通信，我们会发现想要区分真实的、假装的或臆想的不同需求是一项多么困难的任务。历经多年谈判，曼泰尼亚一直在陆陆续续地为伊莎贝拉的丈夫洛多维科·贡扎加侯爵［Marquess Lodovico Gonzaga］工作，最终以相当优渥的条件，在1459年以宫廷画家的身份定居曼图亚，享受丰厚月薪、免费住宿，以及木材和玉米的大量补贴。除了固定收入外，他还有金钱和贵重物品的馈赠，并且得到获准可以接受别处的委托。的确，他的俸禄并不总是准时发放，因为伊莎贝拉时常会遭遇资金不足的问题，有时甚至不得不典当珠宝来偿还最紧急的债务。对曼泰尼亚来说，伸手要钱也许是一件让人烦恼的事，但他不可能如此拮据。除了薪资收入外，他还有一些房地产方面的收益。他为两个女儿和一个侄女准备了相当体面的嫁妆，而且在古董收藏上似乎还投入了不少钱。他在1468年前后开始建造房屋，但本人可能从未入住过，所以显然是准备用来存放他的收藏品。

1506年，曼泰尼亚在去世前不久还在一封信中透露自己又买了一栋房子，

当时他已经75岁了。据说，他的晚年过得并不是那么宁静祥和。作为一个缺乏耐心之人，暴躁的脾气让他与邻居多次卷入法律纠纷。不仅家庭负累让他担忧，而且由于当时爆发的瘟疫影响了大公国的经济，他无疑也遭受牵连。虽然麻烦缠身，年事又高，可他仍是一个精明的谈判者，清楚地知道应该如何取悦他的赞助人。1506年1月13日，他在写给伊莎贝拉·德·斯特的信中提到：

> 尊敬的夫人。我要向您毛遂自荐。我已经几个月没有挣到一分钱了，所以我现在比以往任何时候都更加需要您的帮助。因为一直盼着情况能有所转机，不想当个居无定所的流浪汉，所以我以340达克特的价格买下了一栋房子，分三期付款。第一期结束后，正如殿下所知，我一直受到债主的骚扰，如今又无法出售或典当任何东西，而且我还有其他不少的债务。在这种情况下，我决定变卖我最宝贵的财产，尽一切可能进行自救。我准备卖掉珍贵的福斯蒂娜大理石像，这件古董时常被人询问，因为我们总是在迫不得已的情况下，身不由己地做很多事情，所以我才想到写信给殿下，因为假如我必须卖掉她的话，那么相比其他人，我更愿意由您来拥有她。她的价格是100达克特，我能以这个价钱卖给很多大师。请让我知道殿下您对我极力推荐的这个古董的意向。[9]

258

他的真正需求究竟是多少？对这个古董大理石像的售价建议表现出的悲伤有几分出自真情实意？到底多大程度上是在利用伊莎贝拉众所周知的对收藏的狂热爱好？然而，这些问题的答案又有谁会知道呢？直到1506年7月，他对提出的条件仍然毫不松口，伊莎贝拉的代理人把见到他的情景一五一十地记录了下来：

> 今天上午，我代表夫人去拜访了曼泰尼亚。我发现他对自己的生活

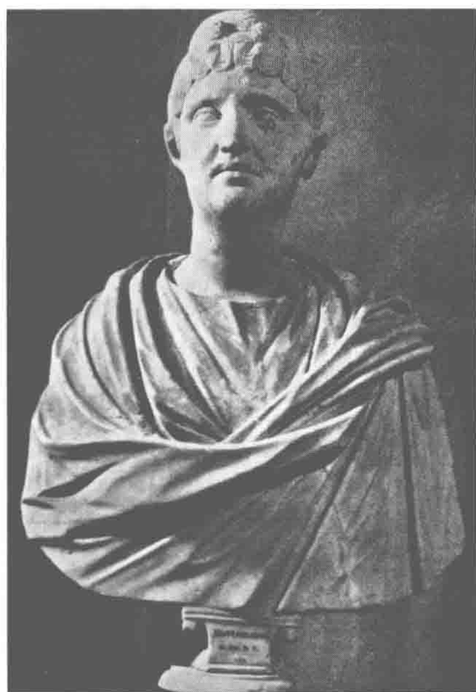


图74 《福斯蒂娜胸像》，之前属于曼泰尼亚的藏品，如今存放于曼图亚公爵宫

物质需求非常不满；他告诉我为了满足生活所需，他不得不靠典当换来60达克特，此外，他还告诉我关于其他一些债务的情况。不过关于福斯蒂娜，他不想降价，因为他还希望拥有它。我反驳他说这个时候并不是任何人都愿意或可以负担得起这笔费用的。而他对此的回答是如果出价少于100达克特，那他宁愿自己留着。[10]

伊莎贝拉要求先把半身像送过来，在看到实物后才同意以原价成交。六周之后，死亡结束了曼泰尼亚的所有烦恼。他辛苦一生攒下的积蓄很快被三个儿子和继承人挥霍一空。那栋用来存放收藏品的房子仍然还在，尽管修整多次后早已面目全非。但里面的藏品在他死后很快就东零西散，下落不明，只有福斯蒂娜目前存放于曼图亚公爵宫的博物馆（图74）。然而，这却是一件令人失望的作品，以至于让人怀疑画家是否正是因为意识到她的平庸，才试图利用他的女主人缺乏辨别力的弱点来获利，不然的话，就是他对古物的热爱蒙蔽了自己的双眼。

无论是曼泰尼亚的执拗，还是他的易怒都不曾损坏他的名声。与他同时代的作家和诗人——阿里奥斯托［Ariosto］的《疯狂的奥兰多》［*Orlando Furioso*］，卡斯蒂廖内的《廷臣论》，切萨瑞亚诺［Cesariano］对维特鲁威的《评注》［*Commentaries*］——都将他与莱奥纳尔多、米开朗琪罗、拉斐尔、提香等当时最伟大的巨匠大师相提并论；而对于这个判断，450多年来鲜少有人提出质疑。

詹博洛尼亚

16世纪末，弗朗西斯科和费迪南多·德·美第奇大公与他们的两个宫廷画家在钱财方面展开了一场艰苦的拉锯战。两位画家分别是乔万尼·博洛尼亚［Giovanni Bologna］和贝尔纳多·布翁塔伦托［Bernardo Buontalento］。前者在1529年出生于杜埃，1556年去了佛罗伦萨；后者比他小七岁，是一个土生土长的佛罗伦萨人；两人都曾为美第奇家族工作，并创作了大量作品，而且都是在1608年去世。

259

博洛尼亚不仅是16世纪后半叶最有影响力的雕塑家之一，也是当时最繁忙的艺术家之一。除了想象力丰富的头脑外，大作坊的运营和大量作品的面世本需要一个杰出的组织者，不过他的商业手段似乎别具一格。副主教西蒙·福耳图那［Simone Fortuna］负责为乌尔比诺公爵商谈一项大理石雕塑的委托任务，于是他在1581年拜访了雕塑家，而博洛尼亚的无穷精力给他留下了深刻印象。他在10月27日给公爵写信道：

> 他从不浪费任何一个小时，无论白天还是黑夜，我很惊讶他到底是如何忍受巨大疲劳，做到片刻都不休息。
>
> 他是世上最好的人，一点都不吝啬，他的清贫就足以证明了这点。他唯一在乎的就是荣誉，他的远大志向是希望能够达到米开朗琪罗那样超凡卓越的成就，在许多人眼里，他似乎已经完成了这个目标。

不过，一旦涉及委托的费用问题，副主教就变得不知所措了：

> 我已经竭尽全力去了解大概的成本，但无论如何打听试探都没有成功。因为他回答说，他不看重钱，所以从不事先估算价格，给什么就用什么，而且必须补充一点的是，人人都说他从未收过便宜一半的价格，他的作品物有所值，也被另眼相看。最后，我还要强调的是，我发现他为加迪骑士［Cavaliere Gaddi］制作了半人马像，为雅科莫·萨尔维亚蒂

[Jacomo Salviati] 也做了一尊相似的，其中一人送了他价值50斯库多的布料，而另一人则送了一条价值60斯库多的项链，因为他声称不需要任何东西。我估计还有人可能因为一尊雕像给了他100斯库多，但我觉得这钱花得值得，因为经由他双手制作的作品，其品质根本无须担忧。对于年轻时创作的作品，他会把他认为的那些劣作以高于售价的价钱买回来，然后进行销毁。[11]

博洛尼亚是真的对财务状况毫不关心，还是在用一个屡试不爽的计谋逼迫公爵背负道德责任？这是一个见仁见智的问题。不过只要愿意的话，他其实很了解应该如何催债。从1583年开始，他就一直在提醒弗朗西斯科大公履行之前的承诺，同时恳求大公夫人替他美言几句。[12] 当他的含糊提示没有奏效时，他在1585年6月写了一份备忘录，与附信一起寄给了大公的秘书安东尼奥·塞尔圭迪 [Antonio Serguidi]，他在信中解释道：

260

我发现自己已是穷途末路，风烛残年，只因尊贵的殿下曾向我许下坚定承诺，这才冒昧向您提出附信上的恳求，除非被利益蒙蔽了双眼，否则其中的内容在我看来是合情合理的。我为殿下做的工作应该是有偿服务——我每个月只收到13斯库多的薪酬——而经由我手创作的作品数量要比这里提到的多得多，它们应得的报酬也比我现在要求的金额高得多。我并不是在索要应得之物，相反，任何馈赠都将是珍贵的礼物。

他提出的欠款数额十分可观，共计1 500斯库多，但他又赶紧解释说这笔款项对公爵的金库而言，实在算不上什么损失：

他给我的1 500斯库多中，我要立即上交250斯库多的税金，其中还没算上我在这里的花销。我不会再打扰殿下，过了这么多年，做了这么多工作后却仍然不知如何存下钱来，但我并不为此感到羞愧。当看到这

么多仆人和学生带着从我这里学到的技艺和模型离开，从此以后变得名利双收；在我看来，他们也许会嘲笑我留下来为尊贵的殿下服务，我还拒绝了西班牙国王和德国皇帝提出的优厚俸禄。但直到现在，我也没有后悔过，也希望殿下的仁慈不会让我改变想法，所以我恳请您能为我美言几句，因为我从来没有做过那种事情，比起言语，我更乐于付诸行动。[13]

这封信乍看之下貌似合理，但却经不住推敲。尽管不再年轻——博洛尼亚写请愿书时已经50多岁——但他如此强调自己"风烛残年"，一定是意有所图。他突然想起来的"坚定承诺"是在多年前收到的许诺。博洛尼亚在1560年左右开始为科西莫大公服务，他当时30出头，拿着13斯库多的月薪，他口中所谓的微薄俸禄，但是以任何标准来看，这都不算是一份糟糕的底薪。科西莫从1564年退位，他的儿子弗朗西斯科成为新的统治者，并在1574年他的父亲去世后继承大公爵位。不管他在其他方面是多么失败，但他确实酷爱艺术，愿意在别墅、宫殿和艺术收藏上豪掷千金。在他当权期间，博洛尼亚的月薪升至45斯库多[14]——这是一份相当丰厚的薪水，要知道他的工作室一年租金总共也不过40斯库多。然而，沉迷酒色、荒淫无度的生活过早地透支了他的身体，弗朗西斯科丧失了对艺术的兴趣。他死于1587年，享年46岁，在生命最后几年中"非常孤僻，郁郁寡欢"[15]，一心投入炼金术的研究。博洛尼亚必定是产生了强烈的不安感，因为大公后来不断削减资金，完全不同于之前的慷慨大方。雕塑家的这封信看起来更像是一种绝望的尝试，他想知道还可以从疾病缠身的赞助人那里要到多少报酬。

261

弗朗西斯科的继任者是他的弟弟费迪南多，相比之下，后者是一位更加优秀和沉着的统治者。作为出色的政治家和手腕高明的资本家，他十分明智地在私人需求方面"躬行节俭"，但在宫廷生活的开销上尽量"阔绰大方"。总而言之，博洛尼亚在几位赞助人的庇护下，绝不可能过得太狼狈。他在佛罗伦萨拥有地产，还有一所房子。据巴尔迪努奇所言，他过着"相当体面和文明的"[*molto decoroso e civile*]生活，完全配得上两次封爵的高贵身份。即



图75　詹博洛尼亚的墓就在纪念礼拜堂为他自己设立的祭坛后面，1599年，佛罗伦萨圣母领报教堂

使在财务遇到麻烦，甚至资产可能所剩无几的晚年，他仍然有能力为自己和在他之后死于佛罗伦萨的其他佛兰德斯艺术家，把圣母领报教堂主祭台后面的中心教堂装修成一座极尽奢华的纪念礼拜堂（图75）。他不仅承担了所有费用，还在遗嘱中留下一笔捐赠，用于教堂维修和每周一次为他灵魂祈祷的永久性弥撒。

布翁塔伦托

贝尔纳多·布翁塔伦托的情况也同样令人困惑不解。1567年，他在佛罗伦萨接到第一份按日结算工资的建筑委托，是一座宫殿的改建工程。这座建筑的主人就是弗朗西斯科公爵那位声名狼藉的情妇，后来成为他第二任妻子的比安卡·卡佩洛［Bianca Cappello］。除了在比萨、锡耶纳和利沃诺留下的少许作品，布翁塔伦托主要活动于佛罗伦萨，尤其是为美第奇家族工作。他涉猎的范围十分广泛，他不仅是成功的建筑师、画家、雕塑家、工程师，同时还会为节日和舞台装饰、服装、瓷器进行设计。他的舞台灯效和烟火深受热爱奇观的佛罗伦萨市民喜爱。除了这些工作挣得的酬劳外，作为水利工程师[16]，他每年还能拿到240斯库多的薪俸，偶尔也能靠一些发明挣点外快。比如，他曾发明一种冷藏冰雪的新装置，能够在夏天保持食物凉爽，还获得了贩卖冰雪的执照，不过他不是很满意营业许可证的条款。他在上流社区的马焦街有一栋房子，在那里成功开办了一所学校，教授多种工艺，指导贵族子弟素描、透视和建筑的基础知识。不过，他如今主要

是以建造诺菲尼多宫殿等重要手法主义建筑的一流设计师闻名。

在16、17世纪之交前，无论是公共还是私人的委托一直络绎不绝。但从1602年左右开始，他的工作量明显减少。通过过去35年的繁忙工作，布翁塔伦托的收入本来完全足够让他安度晚年。可是当古稀之年来临时，他的状况却变得异常难堪，甚至因为一点钱，年迈的大师都会心生绝望。费迪南多大公在1588年同意给他每月10斯库多的退休金，以及每周四块烤饼、一瓶半红酒、柴火等补贴。18年来，他似乎已经收到了所有应得的报酬，却在1606年写信给赞助人，请求他想起那10斯库多，因为

262

> ……现在他们告诉我这些钱都是从我身上拿走的。我可怜的家族！我发现自己又老又弱，在廊台上摔下来让我成了跛足，甚至无法直立。我有15张嘴需要养活，因为家中有7个亲属，4个女人和3个男人，所以我需要2细亚［容积单位，1细亚约等于7.3公升。——译注］的玉米才能安然度过今年。[17]

作为一心忠于大师的弟子，建筑师盖拉尔多·西尔瓦诺［Gherardo Silvano］在布翁塔伦托的传记中把他晚年的贫困归咎于“家累太重，许多侄子和侄女都要靠他来养育”，而且他“将自己所有的收入和财产都花在模型上，而这些模型主要是服务于殿下的”，以及他对学生无微不至的关怀，为了满足他们所有需求慷慨解囊，“常常让自己的利益受损，以至于在死后没有留下多少财产”。[18]

四　一些富裕的14、15世纪大师

传记作者总是对那些功成名就的艺术家倍感自豪，乐此不疲地描述着他们的荣华富贵。瓦萨里收集和出版了那些豪阔的佛罗伦萨先辈的故事，他显然很乐意让它们永久流传下去。而且，很多例子说明当地的传说有时确有其

事。我们已经知道乔托的收入超过了大多数的同代人。除了靠绘画得到的丰厚报酬外，他还有一个佛罗伦萨市建筑师的带薪职位，以及其他可观的收入来源：他拥有地产、出租织机，还放贷收利息。[19] 与15世纪工匠的平均收入相比，吉贝尔蒂是有钱人，也是那个时代最富有的艺术家之一。作为一个精明的经营者，他很明智地进行了各种投资。他在佛罗伦萨拥有一栋房子、一家作坊，在乡下有一些土地和一座葡萄园；不仅有银行储蓄，还有一批珍贵的文物收藏。克劳特海默教授［Professor Krautheimer］[20] 将他在事业高峰期的年收入和美第奇银行的分行经理进行比较，认为他的收入明显要高于多数同行，但还比不上富裕的商人阶级。而布鲁内莱斯基是为数不多、资产超过吉贝尔蒂的艺术家之一。多纳泰罗的收入虽然也超出了平均水平，但他从不把攒钱放在心上，所以既无地产，也无存款，据瓦萨里所言，晚年不得不依靠美第奇家族和其他朋友的援助。[21]

263

直到15世纪末至16世纪初，伟大巨擘们登上历史舞台之时，“食不果腹”的艺术家和享有“巨额奖赏”的名家之间才真正形成不可逾越的鸿沟。布拉曼特、拉斐尔和提香都是有钱人，过着王公贵族般的生活；米开朗琪罗也很富有，尽管他活得像个乞丐；莱奥纳尔多在佛罗伦萨、米兰，尤其是后来的法国都享有优渥俸禄。西欧的天才们在此之前从未享受到如此高的待遇，然而这种事却在意大利早早实现了。通过丢勒和意大利艺术家的财务状况对比，我们可以衡量一下南北方之间的差距。

五　丢勒在尼德兰之行的财务状况

丢勒在1515年收到马克西米连皇帝拨予的100弗罗林年薪。对纽伦堡的艺术家而言，这已经算是一笔大数目了——我们随后就将讨论这是一笔数额多大的巨款。不过，比他小12岁的拉斐尔当时在罗马已经攒下了可观的财富。据贡蒂威所言，一年前去世的布拉曼特“花钱如流水，虽然教皇赐予了一笔慷慨的养老金，可是对他来说根本就入不敷出”[22]。1520年7月，丢勒启程去尼

德兰，主要目的是为了向帝国宫廷展现自己的价值——这位伟大的德国画家还没有声名远播到受召的程度，他只是想要谦卑地去恳求查尔斯五世恢复他的津贴，因为在马克西米连皇帝去世后，纽伦堡的市议员认为应该暂停他的职务。[23]

年近50的丢勒在妻子和侍女的陪同下，开始了这次“自行负担”费用的旅程，在12个月中苦心计算着途中花掉的每一分钱。他在日记里详细描述了自己的见闻、所做的事情以及所有的花销。他送给班贝格教区主教两幅绘画、一幅木版画和一幅铜版画，而后者不仅热情款待了客人，为他支付客栈的账单，还送给他一张边关通行证和三封推荐信。正是有了主教的帮助，丢勒从班贝格到科隆越过了32道边境，却无须缴税；这张通行证只有四次没有见效，让他相当恼火，不得不留下押金过关。于是，他去安特卫普挣了点路费。他在那里售卖本人和学徒的素描、蚀刻画和木刻画，并记录道：“塞巴尔德·费舍尔［Sebald Fischer］在安特卫普从我这里买走了16幅耶稣受难的小画，4弗罗林。32本大书，8弗罗林。还有6幅耶稣受难的铜版画，3弗罗林。”[24] 他还一丝不苟地将回馈也记了下来：“我给约阿希姆（帕蒂尼尔［Joachim Patinir］）大师价值1弗罗林的艺术品（即一两件作品），因为他把自己的学徒和一些颜料借给了我。”[25] 以互赠礼物的名义，他用“艺术品”交换了红酒、食物、古玩等物品；他为无数人画了肖像，其中包括富有的热那亚丝绸商人托马索·邦贝利［Tommaso Bombelli］和他的两个兄弟；作为回报，他被邀请和托马索先生共餐12次。不久之后，他写道：“托马索的兄弟也给了我一双手套，作为那幅价值3弗罗林的蚀刻画的回赠。”[26] 还有一位肖像画的客户送给他一大块白色珊瑚，那幅肖像画如今是法兰克福博物馆最重要的藏品之一（图76）。[27] 他接着去了布鲁塞尔，那里属于新皇帝的姑姑玛格丽特的管辖区，这位尼德兰当时的统治者答应会为他斡旋。[28] 丢勒感恩图报，送给她一幅耶稣受难的蚀刻画。在布鲁塞尔送出和收到的一长串礼物清单中，他也不忘记下了这么一笔：“我在布鲁塞尔为他们画过肖像的其中六人什么都没有给我。”

264

不过，丢勒曾在中途不得不返回亚琛，向皇帝提交他的请愿书。他在



图76 丢勒，《肖像画》，1520年，素描，法兰克福施特德尔美术馆

11月“历尽千辛万苦”，终于从查尔斯五世那里收到“*Confirmacio*”［批准］答复。我们从他的日记中明显察觉到，他从那时起才开始真正享受旅程；况且有了钱之后，生活也变得更加容易些。因为有点爱慕虚荣，所以他成了朋友们消遣的对象，他的胡须就是被嘲讽的靶子。洛伦茨·贝海姆［Lorenz Behaim］写信给维利巴尔德·皮尔克海默说：“代我问候我们的阿尔布雷希特·丢勒。让我知道他是否还在修卷他的胡子。”[29] 丢勒的钱在前半段的旅程中大多花在衣服、鞋子、手套和各种稀奇古怪的古玩上，甚至还因赌博输了点钱。但从现在开始，他的游历变成了名副其实的观光旅游，而且所到之处无不受到当地艺术家行会的盛大欢迎。

当他准备返程时，丢勒非常荣幸地接到了一份委托，为皇帝的妹夫、丹麦国王克里斯蒂安二世［Christian II］绘制画像。这幅炭笔素描想必让国王十分满意，因此丢勒才会写道：“我必须和国王一起共餐，他对我非常亲切。”[30] 第二天“在丹麦国王的命令下”，他又一次去了布鲁塞尔，不仅在那里参观了皇帝为克里斯蒂安国王举办的宴会，就连丹麦国王回请的宴会也邀请了他：“星期日在圣玛格丽特教堂前，国王为皇帝、玛格丽特夫人和西班牙女王举办了一场盛大宴会，我也受邀出席。”他同时还补充道：“我已经受到裁缝大师约布斯特［Jobst］的邀请，我曾与他一起吃过饭。”[31]

丢勒在1521年7月回到家乡。这次旅程其实没有任何经济上的收益：“我

265

在尼德兰的所有活动，消费支出，售卖作品或其他一些交易，和形形色色的

人都打过交道，然而一直时运不佳，尤其是玛格丽特夫人对我给她的礼物，以及为她所做的一切，没有任何回赠。”[32] 他以一贯的谨小慎微，“在付出多年的巨大努力和辛劳后，在上帝的帮助下”[33]，攒下了1 000弗罗林的积蓄，并准备在1524年用这笔钱进行投资。四年后，他在57岁那年离开人世。

在尼德兰旅行期间，丢勒得知拉斐尔于1520年春天在罗马逝世，享年37岁。这位枢机主教和亲王的密友，又是教皇最宠信的艺术家留下了约16 000弗罗林的遗产，其中包括在乌尔比诺的一栋房子，罗马的一栋房子、一座宫殿，以及近郊多座葡萄园和土地——这是他用了近20年时间努力工作赚来的财富，而且他还一直享受着穷奢极侈的生活。[34]

六　提香的富有和精明算计

提香的生平就是伟大的文艺复兴艺术家们的人生缩影。虽然没有年少得志、一举成名，但他最终在激烈的竞争中脱颖而出。在45岁之后，他更是以肖像、神话和大型祭坛画赢得了所有意大利人，以及大多数欧洲人的仰慕。查尔斯五世任命他为宫廷画家，授予他王权伯爵［Count Palatine］的头衔和金马刺［Golden Spur］的爵士称号。提香也成为富甲一方的有钱人，以他的干练、耐心和坚韧维护着自己的经济利益。从他的信件中，我们发现他从未放弃过任何一次经济索赔的机会，完全不符合那种对金钱漠不关心的“典型的”艺术家形象。他不止一次被人指责贪得无厌，不过他所面对的赞助人也同样的贪婪悭吝：他们觊觎他的画，然而需要付钱时却一毛不拔。提香别无他法，只能不断敦促。无论是他的工作，还是对络绎不绝来到他威尼斯豪宅的参观者的热情款待，都不曾耽误他写下一封封冗长的书信。这些信件年复一年，按照相同模式近乎单调地重复着：首先，一再表示自己的忠诚；巧妙地暗示画像已经差不多完成，很快就将送达；然后再直言不讳地提醒应付的金额。他在信中审慎明智地避开了上流社会当时常用的客套话，尤其是今天听来也许显得卑躬屈膝的措辞。偶尔，他也会用一些相当俗套的典故来暗示

自己“经济拮据”“捉襟见肘”或“健康欠佳”，以替代那些直截了当的要求。不过，实际情况却是提香从来没有穷过，而且一直身强力壮。以他与西班牙宫廷的通信为例，这类与赞助人往来的书信也许会让人对他在处理事务时的固执棘手留下深刻的印象。

266

除此之外，这封信还引起了另一方面的关注：一个伟大的画家认为他有权要求君临天下的帝王长期关心他的每笔收益，这种前所未有的事情反映出提香这种级别的艺术家自认为卓尔不群，享有高人一等的身份。

查尔斯五世在1535或1536年时曾许诺提香享有那不勒斯国库的“玉米特供”；从1541年开始，米兰国库每年拨给他100达克特的津贴，而且到了1548年，又翻了一倍。然而，它在现实中是一张空头支票，尽管提香对相关部门呼吁多年，却只是徒然之举。最后，他在1554年抓住机会直接向皇帝本人抱怨了另一项未能兑现的承诺。

提香致查尔斯五世

威尼斯，1554年9月10日

奉陛下之命，米兰国库每年拨给我200斯库多的津贴，那不勒斯也要向我提供玉米。后者已经花了我几百斯库多用于支付那边代理人的佣金。最后，还有西班牙给我儿子的一笔津贴，关系到一年500斯库多的补助。大概是我运气太差，所以纵使有这么多赠予，却始终一无所获，如今请允许我向陛下对此事说上一句，我希望我们最伟大的基督教皇帝至今思想开明，不会容忍他的命令遭到大臣们的无视。我将这份福利看作一种慈善行为，因为我实在是经济拮据、健康欠佳，而且又出嫁了一个女儿。我向圣母祷告，希望她替我向陛下求情，这份祈求已经表现在她的画像中，此画如今来到陛下面前，她愁眉不展的表情正体现了我荆天棘地的困境。和她一起送来的还有一幅《三位一体》[*La Gloria*]（图77），如果不是因为我遭受的磨难，这幅画其实早该完成并送上了，但

是为了让陛下感到满意，我三番两次地推翻方案，全力以赴，多日辛劳，以求尽善尽美，对自己有所交代，因此比平时花了更多的时间。如果侥幸讨得陛下欢心的话，那么请您接受我想为您服务的恳切愿望，我一生所盼就是能取悦您的圣心。[35]



图77　提香，《三位一体》，始于1551年，马德里普拉多博物馆

可惜的是这封信送达的时机不对。由于厌倦身上背负的帝国职责，查尔斯五世当时正准备退位，安享冥思的宗教生活。第二年，他就住进了圣胡斯特修道院，并在1558年长眠于此。他的儿子菲利普在1556年继位成为西班牙国王。提香不仅继续受宠于新的统治者，牢牢稳坐宫廷画家的官职，甚至还成功地让国王关心起他那些未解决的津贴。他在1557年派儿子奥拉齐奥去米兰，希望收回一部分的逾期津贴以及几幅送去西班牙的绘画的欠款，这笔钱本该由热那亚政府支付。但他的希望落空了。不过在查尔斯五世去世后不久，菲利普二世就明令结清拖欠提香的所有款项，于是提香再次派他的儿子去米兰和热那亚收账。但是这次旅行差点让奥拉齐奥命丧黄泉，在米兰收到的2 000达克特也被弄丢了，至于热那亚的那笔欠款，他更是无暇顾及了（参见第191页）。

267

提香虽然愤怒，却毫不气馁。1559年，他向菲利普保证“会全心全意地为他服务”，还展示了五幅基本完成的画当作诱饵。一年时间又过去了，可一切依然如故。当五幅曾许诺的画中至少有四幅送出时，提香写了这样一封大胆的挖苦信，他的朋友阿雷蒂诺可能在背后施以援手。在这封日期为1560

年4月22日的信中，他写道：

> 从我送出陛下定制的画到现在已经有七个月了，却没有任何人通知我画是否已经送达目的地。如果它们能让您展露笑颜的话，我对此感谢不尽；如果不是的话，我准备依据陛下的完美评判重新绘制，以纠正过去的错误。
>
> 陛下支持我收回热那亚欠款的那些信件没有产生任何作用，由此看来，虽然能够征服最强大、最英勇的敌人，却无法确保部下俯首听命，我不知道自己该如何心存希望，相信凭借陛下的恩典能拿到我的那些赠款。因此，我祈求您严惩这些顽固傲慢的下属，或下令立即满足我的要求，把这笔款项转交给威尼斯或其他地方政府，这样您卑微的仆人就能够获得陛下的慷慨馈赠了。[36]

紧接着又是熟悉的套路，他承诺将送来更多、更宏大的作品。不到一年时间，年迈大师的要求终于得到满足，不过也许只有菲利普才这样认为。提香要求的是金币，而狡猾的热那亚代理却用达克特来支付，画家因此损失了200达克特的差价，他毫不迟疑地立即指出了这点：

> 感谢陛下的仁慈，我终于收到了热那亚的欠款。我要以最谦卑之心感恩您的厚爱，让我摆脱了一些尴尬的处境。我希望可以为陛下一直效劳，并以此平静地度过余生。我收到的欠款确实比陛下事先承诺的少了200达克特，因为最后的命令里也没有明确说明必须以黄金支付；不过，我相信陛下一定会解决此事，我会拿回中间的差额，这笔钱对我来说非常重要。[37]

268

国王在这封信的边缘空白处写道：“从这里支出钱（200斯库多）是最方便的。”不过，亟待解决的米兰津贴、1536年授予的那不勒斯“特供”，以及

许诺给提香儿子波尼奥［Pomponio］的补助还维持着僵局。1563年7月[38]，他故技重施：两幅作品都基本完工，很快将会送上，一幅是《最后的晚餐》，至于另一幅《十二使徒》，他补充道，“这也许是迄今为止我为陛下画过的最辛苦和最重要的作品之一”。然而等了几个月后，什么也没有发生，于是提香在12月再一次提醒国王，许诺现在可以送上《最后的晚餐》，并在信末写道：“直至今日，我送上了众多作品，却连一分报酬都没收过，我并不奢求陛下的隆恩旷典，只是想拿回我应得的那笔米兰管辖区的欠款而已。”[39]

但《最后的晚餐》并没有画完，在亲眼看到钱以前，提香没有打算完成这幅画。国王和画家之间书信不断，一个想要画，一个想要钱。最后，菲利普在1564年3月向米兰和那不勒斯下达了一道被期盼许久的命令，在这封写给驻威尼斯的特使埃尔南德斯［Hernandez］的信中，他还提到希望现在就能拿到《最后的晚餐》。七个月后，特使回复说这幅画只需一周左右的时间就可完成，但艺术家坚持要先拿到他的钱。[40] 国王再次向米兰下令，然而当地司库仍是敷衍了事。

1567年12月，提香抱怨道：

> 我也虔诚地恳请陛下垂怜，为了让我这个行将就木的老人一偿夙愿，除了命令那些官员立即发放我的津贴外，别无他途。我至今尚未收到一个子儿［*quatrino*］，其中一半倒已经花得差不多了，制作、赔偿、代理、账单、礼物，处处都要用到钱。[41]

接着，他把所有未付的款项又重复了一遍。随着时间流逝，两人往来的书信越积越多，直到1576年2月27日[42]，年近90高龄的大师最后一次提起了笔。在这封措辞巧妙的信中，他努力提醒着皇帝自己的“忠心侍奉”，他的“晚年”已到了“窘迫无措的地步”，以及“20年弹指一挥，我借各种机会送给陛下那么多画，却从来没有收到过任何报酬”。

六个月后，就在1576年8月27日这一天，提香因感染瘟疫病逝，这场灾难

夺去了威尼斯近四分之一的人口。

269 提香一直享有免税待遇，但在1566年，他失去了50年来的特权，生平第一次被迫公布自己的资产。[43] 他无法隐瞒名下的土地、农田、村舍、房屋、锯木厂等财产，但故意低估它们的价值，不仅篡改金融资产，而且根本就没有提到艺术和文物交易、津贴及卖画的收入。尽管西班牙政府一直拖欠他的钱，但他其实坐拥着巨额财富。瓦萨里在这一年拜访过他，写道：

> 提香的身体一直很健朗，享受着无与伦比的幸福，又得到上天的垂青。所有来到威尼斯的王公贵族、文人学士和上流绅士都是他家的常客，因为他不仅是一位技艺超群的画家，而且风度翩翩、彬彬有礼，是一个让人感觉愉悦的同伴。他在威尼斯有竞争对手，但大都平庸地不值一提。他的作品索价颇高，因而收入不菲。[44]

作为一个艺术家，一个通晓世故的人，他是实现了个人抱负的幸福之人，提香以这样的形象留在了历史上。除了委托任务以外，他几乎不会拿起画笔，他的同代人将之视为理所应当，但后人往往会忘记这点。他的作品包含着无可非议的真挚情感体验和举世无双的绘画技巧，不过一旦离开作坊，它们对他来说就只是众多商品交易、物物交换或贿赂的物件而已。

《三位一体》是查尔斯皇帝由衷喜爱的一幅画，一直放在胡斯特的休养所陪伴着他。这幅画中有查尔斯和家人的肖像，以及西班牙特使瓦格斯［Vargas］，后者曾表示希望自己能和皇帝陛下被画在同一幅画中。对提香来说，为皇帝处理威尼斯金融事务的瓦格斯是一位重要人物，所以当他慎重地提出想被正式画在皇帝脚下的要求时，提香满足了他的这个愿望。关于这幅“圣母”表情体现了“（他的）荆天棘地困境”的画，提香究竟做何感想呢？1554年9月10日（参见第266页），他在一封信尾附言道：“已经应瓦格斯先生的要求将他的肖像入画了。如果陛下不满意的话，请任何一个画家刷上几笔，就可将他换成其他人。”[45]

我们一次又一次地发现提香画肖像的唯一原因，无非就是那位坐着的模特可能拥有对他有利的影响力。只有当观众把提香的绘画仅仅看作纯粹的艺术品时，这一切才会变得无关紧要。然而，一旦它们被当作心理推测的依据，又是另一回事了；而且在这种情况下，如果漠视传记材料的话，很容易得出错误的结论。我们相信《艺术心理学导论》[*Prolegomena to a Psychology of Art*] [46] 的作者就犯了这种错误。他将所有艺术活动划分为两大类：一种是"艺术家追求艺术创作乐趣"的"玩乐类"；另一种是"工作类"，艺术家从中追求的是一种"隐秘的动机，如谋生、获得社会信誉或扩展事业等原因"。显然由于他个人在提香的肖像画中产生了愉悦感，从中找到"属于艺术创作的纯粹的快乐印象"。作者把提香归入"玩乐类"，却对他做任何事都存在"隐秘的动机"的事实视而不见。提香是因为他在利用天赋谋利时冷静果断的态度，才成为一个征服世界的大财主。他的作品证明了"隐秘的动机"和"艺术创造的快乐"之间其实不会相互排斥。

270

提香的贪婪不是一个特例，只不过因为他无与伦比的艺术成就才显得备受瞩目。以苏格兰的肖像画家艾伦·拉姆齐（1713—1784）为例，据说"他生平只有两幅作品不是出于金钱目的所画" [47]；唯利是图的动机同样驱使着他和提香，但两人的结局却实在相差甚远。

七　巴洛克时期的两位大贵人

贝尼尼

早在文艺复兴之前，一个庞大而富有的艺术家群体就已经存在。他们中许多人不仅在工作中表现杰出，其世俗地位同样显赫尊贵。伟大的艺术家能将天才与社交风度，成功与艺术完整性，财富、名誉、声望与他们对艺术的持久专注紧密结合，不过像拉斐尔和提香等人达到的程度是前所未有，也是独一无二的。直到巴洛克时代来临，贝尼尼和鲁本斯的出现才能与之分庭抗礼。

贝尼尼被认为是最重要的雕塑家和建筑师，他的戏剧文学作品和他的艺术技艺一样负有盛名，同时他还是一个优秀的画家，被当时的上流社会接纳，视他为平等的一员。作为雕塑家的儿子，他从不觉得自己在众多成就中最偏爱的这门手艺有损尊严。相反，当瑞典女王克莉丝汀到达罗马后不久，

> ……为了尊重他，希望去参观他在工作时的样子。贝尼尼就穿着平日雕刻大理石时常穿的粗布脏衣，他认为这是艺术家最适合接待那位贵宾的工作服。女王陛下以其超群智慧瞬间领会了这层妙意［*concetto*］，不仅心领神会，甚至还亲手触摸了他的衣服，以示对他艺术的仰慕之情。[48]

271

这个故事有可能是真实的，尽管它听起来有种相当熟悉的论调，就像查尔斯五世拿起提香画笔的那类著名故事，赞美艺术职业尊严的传闻逸事向来都是脍炙人口的主题。[49] 女王和艺术家都熟悉人文理念，都能针对某种情况做出适宜的表达方式，他们可以迅速掌握对方的意图，并且做到互相欣赏和尊重。

无论是出于贝尼尼的个人回忆，还是崇拜他的传记作家夸大了他作为艺术家的早期功绩，但他的确是一个毋庸置疑的天才。还在年幼时，他就受到罗马最伟大的鉴赏家之一，枢机主教马费奥·巴尔贝里尼［Maffeo Barberini］的庇护；20出头已经成为圣卢卡学院的校长，被晋升为骑士。从1618至1680年间，除了教皇英诺森十世在位时曾短暂失宠过以外，他连续得到八任教皇的宠信。“骑士，能见到教皇马费奥·巴尔贝里尼是你天大的运气，”据说当他的第一个赞助人1623年登上教皇宝座，成为乌尔巴诺八世［Urban VIII］时感叹道，“但我们更加幸运，因为在我们的任职期内有贝尼尼骑士。”[50]

为了拥有一件贝尼尼亲手制作的艺术品，他的崇拜者会不惜重金。德·斯特公爵弗朗西斯一世为了他的大理石肖像，前所未有地豪掷3 000斯库多；枢机主教黎塞留［Richelieu］为了他的胸像，赠送给艺术家一件镶嵌了

33颗钻石的珠宝，其中有7颗大钻；英格兰国王查尔斯一世将贝尼尼为自己画像这件事视为一种荣耀，乌尔巴诺八世因此特意委托艺术家来制作他的大理石半身像，试图利用这次高超的外交活动让国王皈依天主教。这尊雕像在被送往英格兰途中采取了极其谨慎的预防措施，一路由专职人员看护，还被严格命令每天汇报旅程的进展以及这件宝贵雕像的安全状况。

除了在雕塑作品上获得的巨额报酬外，贝尼尼近60年来还经营着意大利，或说是欧洲最大的作坊，而且身兼的其他职务以及建筑师的职业都为他谋取了可观的收益。正是因为后者的身份，路易十四在1664年邀请他去巴黎。这位国王想与教皇的宏伟建筑一较高下，认为古老的卢浮宫，这座当世最伟大的君王所居住的宫殿应该由当时最伟大的建筑师来扩建、翻新和完成。

一年后，贝尼尼以67岁高龄踏上了他的第一次海外之旅，此前他甚至很少离开罗马。"全城弥漫着忧惧和恐慌"，人们担心他可能会遇上"航海的危险"或"那位君主的皇家气派"也许会提出"难以抗拒的条件来挽留他"。[51] 罗马人其实根本无须焦虑，贝尼尼从未动过一丝想留在巴黎的念头。他憎恶这座城市，而法国宫廷（更别提巴黎学院的那些艺术家们）也绝对没有要劝阻他回家的意思。这位热情如火的意大利艺术家和恪守礼仪的法国廷臣们在离别到来之际，都由衷感到高兴。尽管在最初的时候，每个人都曾充满憧憬。

272

享有盛誉和至尊地位的老艺术家就像大领主一般地开始了他的旅行，随行人员中有在十一个孩子中排行第二的儿子保罗、他的首席绘图师、一个助理雕塑师、一个厨师、三个仆人、一个导游和曼奇尼先生，按照约定俗成，所有人的薪水都由路易十四支付。无论船队停靠在北方何处，贝尼尼都受到了隆重接待，沿途经过的所有王公贵族都将他奉为上宾。在佛罗伦萨，"整座城市万人空巷，只因所有人都想亲眼见到那位久仰大名的杰作的创造者"[52]。当他越过意大利边境进入法国时，按国王的命令以公开演讲的方式受到欢迎；当他来到里昂时，"城中所有的画家、雕塑家和建筑师都骑着马或坐着马车"[53] 前来拜访；"市政官为他提供住宿，这是无上荣誉，通常只有王室血统

的贵族到里昂时才会有此待遇”[54]。国王特派王室总管德·尚特鲁先生在巴黎城外迎接贝尼尼；首相科尔伯特先生慎重安排他兄弟的六驾四轮大马车来接意大利使团去巴黎的宫殿，那里已经做好了万全的接待准备。

在抵达的第二天，贝尼尼就被带去觐见国王。作为随行翻译的德·尚特鲁先生记下他的一言一行，以确保骄傲年老的大师在觐见国王的过程中“万无一失”。在法国宫廷看来，为了让教皇的建筑师同意留在巴黎，他们做了一切努力。六驾四轮大马车随意使用，带他去参观所有的景点，对他关怀备至，皇太后亲切招待，城里的每个侍臣和贵族都去拜访了他，“皇家学院的全体画家和雕塑家都来向他致敬”。他被不断征求艺术方面的建议，各种设计请求络绎不绝。

贝尼尼从1665年6月2日一直待到10月20日，当他离开巴黎时得到了慷慨的回馈，至少是在意向上：除了承诺终身享有一年6 000达克特的津贴，以及3 300皮斯托尔［pistolae］［17世纪西班牙的一种古老金币。——译注］的现金礼物外，他的儿子和助手的荷包也是鼓鼓囊囊的，就连他的仆人都收到了慷慨的小费。[55]返途旅程一如来时那般精心安排：两辆六驾马车把他和“他的随从及行李送到里昂，他在那里可以为自己找到车舆，以及运送家人的其他运输工具”。一个导游陪他到里昂，另一个则全程陪同他们回到罗马；曾在巴黎服侍他的厨师和其他家政人员一路上照顾他的饮食起居。

273

贝尼尼在宫廷的告别仪式非常隆重，却不温情。只有在与德·尚特鲁先生分别时，双方才真挚地表示出了一些遗憾之情。这位罗马艺术家不能，也没有掩饰的是，尽管在巴黎受到了万众瞩目，但他还是非常乐意回到气氛更融洽的教皇之都。

艺术家的这次旅行是空前绝后的。或许其他人更成功地完成了委托任务，但从未有人再获得这般皇家殊荣。只要将丢勒去尼德兰的旅程和贝尼尼从罗马到巴黎的成功之旅进行对比，我们就会发现艺术家的专业地位在150年间究竟发生了怎样翻天覆地的变化，而且这种待遇后来再也没能重现。今天聘请高薪的宣传媒介也许能让大众激起对电影明星的热情，但已经没有哪个

政府愿意如此大费周章地照顾一个建筑师的所有旅途需求，也不会有哪位首相不厌其烦地确保他在逗留期间始终保持心情愉快。

鲁本斯

彼得·保罗·鲁本斯（1577—1640），作为那些出类拔萃、富比王侯的意大利艺术家的北方同行代表，他的天才与他们一样伟大，他的名声同样家喻户晓，而且也享受着高薪厚禄。但与拉斐尔、提香和贝尼尼不同的是，这些意大利艺术家的社会地位完全归功于他们的艺术成就，而鲁本斯的外交使节身份却为他的画家声誉锦上添花。这两种职业的培训几乎是同时起步的：不到15岁时，他就成为利涅的玛格丽特公主的一个小侍从；一年后，他转而去绘画。第一次被任命为宫廷画家时，他被曼图亚大公温琴佐［Vincenzo］选中，在1603年作为他的特使之一，运送一船礼物去西班牙的马德里宫廷。这种殷勤的行为总是隐含政治上的寓意。虽然鲁本斯在那次外交活动中扮演的角色并不重要，但他从此有机会开始熟悉一些外交程序，并为后来的政治生涯打下良好基础。他从1623年开始受雇于伊莎贝拉公主，代表这位西属尼德兰的统治者参加与西班牙、英格兰、法国和尼德兰之间的和平谈判。十年来，鲁本斯带着机密任务四处旅行，不过无论到哪里，他从未停止过作画。

274

这是一段艰苦的岁月，只有像鲁本斯这样一个头脑清醒、能力超群的幸运儿才能同时身兼两份引人注目的职业，在不同的欧洲宫廷中不间断地工作，保持着大量的通信往来，还运营着一个在安特卫普的作坊。他的助手们在那里忙着完成无数的订单委托，而他通常只是起个草图，有空回家时再花点时间做最后润色。他在这段时期收入颇丰，硕果累累，但也并非总是一帆风顺。1623年，他失去了长女克拉拉·塞丽娜［Clara Serena］；三年后，他的妻子，美丽的伊莎贝拉·布兰特［Isabella Brant］又过世了；他的政治生涯也遭受严重挫折。但鲁本斯在面对逆境时有着一种令人钦佩的坚韧精神，这源自一种与生俱来的协调能力，一种在情感投入和理智超脱之间的微妙平衡。不幸没有削弱他的力量，成功也没有剥夺他的敏锐判断。况且，他还有着令人艳羡

的天赋，能够清楚阐述自己的想法，表达自己的情感。1634年，在辞去政治职务，又在第二段婚姻中找到新的幸福后，他写信给朋友佩雷斯克：

> 三年来蒙主圣恩，如今我已经找到心灵的平静，除了最爱的职业外，放弃了所有的工作。*Experti sumus invicem fortuna et ego*［命运和我了解了彼此。塔西佗，《历史》，2.47］。我受过命运之神的巨大恩慧，说实话，我在西班牙和英格兰的使命和旅行获得了圆满成功，我进行了最重要的谈判会晤，让各方都感到满意。你也许早已知晓此事，他们委托给我，然后让我独自一人处理所有与法国相关的秘密事务，关于太后和奥尔良公爵从法兰西王国潜逃，允许他们向我们寻求庇护等事。我可以向历史学家提供大量材料，而这件事的真实情况和外界普遍认为的截然不同。
>
> 我发现自己身处迷宫，被一桩接一桩的紧急任务日夜困扰，九个月都回不了家门，不得不常常出现在宫廷中，争得最尊贵的公主（愿她在荣耀中安息）和国王首席大臣们的宠信，要让海外各方都感到满意；于是，我决定强迫自己战胜野心，摆脱这个金光闪闪的绳套，恢复自由之身。当一个人在上升期要想实现退隐这种愿望的话，那么他必须在命运女神还垂青于他时就主动离开，不然等她背过身去就为时已晚了。我抓住一次秘密短途的机会，跪在殿下脚边，恳请她解除我的这类职务，允许我留在家中继续服侍她，就当作对我多年劳苦的唯一奖励。这个恩典来之不易，比她之前答应过的所有恩惠都要困难……因为自此以后，我不再过问任何关于法国的事务，而我从来也没有后悔这个决定。现在，蒙主圣恩，你已经从皮克利先生那里获悉，我和我的妻儿过着平静的生活，世上再也没有比想要平静生活更好的借口了。[56]

275

这封信是从他安特卫普的房子寄出的，这座宅邸是属于意大利风格的最古老建筑之一，因此成为那个哥特风格小镇的一道独特风景。鲁本斯于1610年在此处买下一块土地，随后又收购了邻近的房子。他的宅邸如今已经荡然



图78　鲁本斯在安特卫普的别墅，雅各伯·哈雷维恩在1684年根据
J. 凡·克洛斯［J. van Groes］的画创作的版画

无存，不过版画展现了它最初的样子（图78）。三座侧楼围绕着中间的大院，剩下的第四侧建了三座通向花园的华丽拱门。按照意大利样式，鲁本斯对路面未加修饰，但保留了主楼立面和拱门的所有装饰。主楼还仿造热那亚宫殿，建造了一个大楼梯，他还专门为收藏品设立了一个房间。

（他在同一封信中写道）我总是在旅行中观察和研究文物，无论它们是公共还是私人收藏，也从不放过任何机会买下感兴趣的东西。此外，在出售给白金汉公爵时，我也会为自己留下一些珍贵的宝石和精致的勋章。所以，我还拥有一些美丽稀罕的藏品。[57]

贝洛里对此进行了更为详细的描述。鲁本斯，他写道：



图79 鲁本斯，《斯汀城堡的风景》，细部，伦敦国家美术馆

> ……收集大理石和雕像，都是他从罗马带来的，还有各种文物，如勋章、浮雕、凹雕版、宝石和金工作品。他在安特卫普的府邸有一间圆形房间，只在天花板上开了一扇圆形天窗，有点类似罗马的万神殿，甚至连采光也达到了同样的完美。他在那里建造了私人博物馆，收集奇珍异宝，还收藏了许多书籍。房间装饰有些挂的是他的原画，有些是他在威尼斯和马德里临摹提香、保罗·委罗内塞和其他优秀画家的仿作。[58]

多年来，鲁本斯在乡下拥有中等规模的财产，他家每年都在此地消暑。如今期盼着“平静生活”的鲁本斯在1635年买下斯汀城堡，这座乡间大别墅的位置大约在安特卫普和布鲁塞尔之间（图79）。收购价约为93 000盾，是一笔巨额开销，不过这座庄园拥有一定的法律、宗教和军事特权，同时还附带贵族头衔。房地产中包括了林地、果园、鱼塘、一座带有大方塔的山冈、田

庄、谷仓、马厩等等。[59] 可惜在得到这处静养地时，鲁本斯已经身染重病，他被所谓的“痛风”困扰多年。1639年的夏天，他一直待在斯汀城堡，因为病重，两个梅赫伦的医生被请来时刻看护着他。直到状况恢复得不错后，他才返回安特卫普过冬，但第二年春天，他的身体又开始麻痹，同时高烧不退，最后于1640年5月30日因病过世。他是一位细心的管理者，一个精明的生意人，也是一个强硬的谈判者，对于他制定的高额画价，几乎无人能说服他降价。[60] 他留给继承人的财产总额高达40万盾[61]，按照现在的利率来算，约等于今天的40万英镑。

276

八　鲁本斯和伦勃朗的鲜明对照

即使是最忠实的崇拜者也必须承认，鲁本斯并不只是依仗他的天才到达职业顶峰。如果将他和伦勃朗的职业生涯进行对比，我们也许可以清楚地看到某种神秘莫测的因素——运气、命运、天意，不管具体的称谓是什么——似乎才是获得伟大成功的必要条件。出生于上层社会的天主教家庭，鲁本斯25岁时已经在意大利旅行了两年时间；而出生于一个由新教徒磨坊工和面包师女儿结合的家庭，伦勃朗也在相同年纪时从莱顿来到阿姆斯特丹，并且再也没有离开过这座城市。鲁本斯，通晓五种语言，委托人基本上都是皇室成员、教会显贵和欧洲贵族；伦勃朗，据说“只能读懂荷兰语，甚至还不太流利”（桑德拉特语），为荷兰市民画画。两人都在33岁时买下自己的住房，购买的金额也大致相同。两所房子都因收藏的艺术珍品而闻名，但鲁本斯是一个明智保守的收藏家，只收集一流的艺术品；伦勃朗则热衷于购买任何能激发他想象力的作品

> 他经常光顾公共拍卖会，只要觉得奇特别致，甚至连那些过时的二手衣服也会买下来。这些衣服有时很脏，他却把它们挂在工作室的墙上，和其他优美的藏品放在一起。他也很乐意拥有那些古代和现代的武器，

像弓箭、戟、匕首、军刀、短刃等，以及无数精致的素描、版画、勋章等艺术品。不过，这种有点奢侈挥霍的举动倒是值得被喝彩称颂。因为极其推崇艺术，每当这类物品被拍卖时，尤其是大师们画的油画和素描，他会第一个竞拍，而且由于价码太高，从来没有第二个人愿意接着出价。[62]

1656年，伦勃朗在50岁时宣判破产。他的收藏不得不拿出来变卖，估价超过17 000弗罗林的藏品最后只卖了5 000弗罗林。两年后，他被迫忍痛廉价卖掉房子，搬进了贫民区。他的妻子萨斯姬亚［Saskia］于1642年去世，此后他的情况愈发不济。妻子在家中的位置被一个小号手的遗孀取代，艺术家的传记作家委婉地称她是孩子的保姆。1645年，亨德里克耶·施托费尔斯［Hendrickje Stoffels］以女仆身份走进画家的生活，并且很快成为他的情妇，小号手的遗孀因此控告伦勃朗违反了承诺。这场旷日持久的诉讼于1650年才落下帷幕，原告被宣判患有精神病，被送进了收容所。[63] 尽管教会强烈反对，但伦勃朗和亨德里克耶的关系一直没有合法化，因为一旦再婚的话，根据萨斯姬亚的遗嘱，他将被剥夺属于她名下的财产收入。

50岁的鲁本斯也成了鳏夫，但在离家期间，他会托付专人来尽责照顾家庭和孩子，直到他带回第二任妻子。

两位大师去世时都是63岁，安享荣华富贵的鲁本斯正值功成名就的顶峰，贫穷潦倒的伦勃朗尽管还没被他的时代彻底遗忘，却也早过了名誉的巅峰期。鲁本斯的一生完美地融入他所处的社会；而伦勃朗却是以“奢侈的举止”和“任性的生活方式”，“使自己与他人格格不入”。[64] 他的“丑陋、粗俗的面孔”透过无数的自画像看着画外的我们，从早年和萨斯姬亚两人肖像的兴高采烈，到中年的忧虑紧张，再到晚年的饱经沧桑，几乎毫不掩饰地向我们展示了人生各个阶段所思所感的内核部分（图80、图81）。

鲁本斯的自画像数量相对要少很多，而且呈现在画布上的始终是一个自信沉着的英俊男人，拥有无可挑剔的教养和品味；一个既不受幻想蒙蔽，也不被成功冲昏头脑的艺术家，他用充实的一生换来了与之相称的巨额财富（图82、图83）。



图80 伦勃朗，《和萨斯姬亚在一起的自画像》，约1634年，德累斯顿的名画陈列馆



图81 伦勃朗，《自画像》，约1664年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图82 鲁本斯，《和伊莎贝拉·布兰特在一起的自画像》，约1609年，慕尼黑古代美术博物馆



图83 鲁本斯，《自画像》，温莎城堡皇家收藏的一个1623—1624年自画像版本，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

九 凡·代克和委拉斯克斯

当然，还有其他人也靠着天赋和好运获得了世俗成功、头衔、荣誉和财富。比如，鲁本斯的学生和合作者凡·代克（1599—1641），他那短暂如昙花一现的职业生涯让人不禁联想到拉斐尔。凡·代克早期杰出的艺术成就和通过大量旅行拓宽的良好教育使他在查尔斯一世的宫廷获得了前所未有的超然地位，将英格兰的所有本土画家都远远抛在身后。和他的老师一样，他也被查尔斯国王晋升为骑士。

与此同时，有人或者会想到凡·代克的同代人委拉斯克斯（1599—1660）。他在24岁时以远远优渥于前任雇主的条件成为西班牙菲利普四世 278 [Philip IV] 的扈从。他在皇宫拥有一间工作室，在镇上住着一年200达克特租金的房子，以及享受免费的医疗和药材供应，最初240达克特的年薪很快就增至300达克特；此外，他还收到一份特殊津贴，每年另有300达克特的收入。[65] 在随后几年中，国王提升了委拉斯克斯的宫廷地位，他成为日益庞大的公职队伍中的一员，甚至还获准加入圣加戈骑士团，这是贵族后裔通常才会享有的特权——虽然这份特权其实有点被夸大其词。不过在同代人的眼中，委拉斯克斯完全配得上这份殊荣。他们称赞他“风度翩翩，品德高尚”，虽是一介平民，却拥有“贵族般的从容和自信”。[66] 菲利普是一个奇怪的人，不喜欢情感外露，但他对委拉斯克斯的情谊却是如此深厚。画家为国王工作了近40年的时间，当他在1660年去世时，深受触动的国王用颤抖的手在备忘录的页边写下了两个字：*Quedo adbatido*——我的心碎了。[67]

十 名利之巅：乔舒亚·雷诺兹爵士

我们也许要一直等到18世纪末才能找到一位算是最接近拉斐尔、提香、贝尼尼、鲁本斯这些伟大先辈的艺术家。这一次发生的地点在英格兰，艺术家的名字叫作乔舒亚·雷诺兹爵士（1723—1792）。他出生于德文郡一个中产

阶级家庭，父母是“富有的神职人员，并受过良好教育”[68]，所以他从小就被悉心教导。当家人发现他的绘画天分时，将他送去伦敦最好的肖像画家那里拜师学艺，因为肖像画算是艺术家最可靠的一种谋生手段。从1749至1752年，雷诺兹在意大利学习，有条不紊地做着准备，要成为当时在英格兰还实属罕见的博学型艺术家。他于1753年回到伦敦后，除了对法国和低地国家进行的短期访问外，再也没有离开过这座城市。不负所望，他迅速在首都获得成功。他在出国前一幅头像收取3几尼，现在可以要价5几尼，1755年涨到12几尼。自此之后，他不断加价，直到一个头像要价50几尼；同时，他的半身像价格从24涨到了100几尼，全身像则从48升至200几尼。[69]

1760年，雷诺兹在属于上流社区的莱斯特广场买下一栋房子的租赁权，这笔投资几乎耗尽了他的所有储蓄，但他的年收入将近有6 000英镑，所以并不妨碍他继续过着与英格兰最杰出画家身份相得益彰的光鲜亮丽的生活。他的学生诺思科特记载道：

> 他搬家的那辆马车看上去金碧辉煌，车轮上还有部分的雕刻和镀金；车板上画的四季图出自皇家美术学院的查尔斯·卡顿［Charles Catton］之手，他是当时最杰出的马车装饰画家。车夫甚至还因那些好奇心赚了不少外快。当雷诺兹小姐（他的姐妹）抱怨它太过华丽时，雷诺兹先生回答道：“怎么了，难道你想要一辆药剂师坐的马车吗？”[70]

279

艺术赞助人从上层社会逐渐转变为工商业的中产阶级，雷诺兹亲眼见证了这个重要转变的开端。尽管不甘情愿，但他还是向新崛起的势力屈服了。

> 奥尔德曼·博伊德尔［Alderman Boydell］在计划出版莎士比亚戏剧的精装版时，准备请英国画家来完成书中大量的版画插图，他认为如果能够收录乔舒亚爵士的绘画作品，必然会让这套合辑增色不少；但出乎意料的是，乔舒亚爵士对此似乎相当迟疑，他好像觉得为一个出版商作

画有失体面，所以他最初并不同意接受这份工作。[71]

然而，金钱的力量实在令人难以抗拒。据说，博伊德尔的谈判代表将一张500英镑的票据巧妙地递送过去，于是雷诺兹动心了，最后他一共画了三幅作品，每幅费用从500到1 000英镑不等。不过，这是他对新时代做出的唯一一次让步，他还是完全遵循着18世纪的做派。他的委托对象中包括了英国宫廷、贵族和最杰出的“智者”，戈德史密斯［Goldsmith］、约翰逊博士和大卫·盖瑞克［David Garrick］等文人都是他的朋友。无论是溢美之词，还是公众荣誉；无论是他的骑士爵位，还是皇家学院的院长之职都无法改变他在本质上属于中产阶级的坚定事实。他是与波希米亚艺术家截然相反的另一种艺术家。诺思科特形容他是一个达到平衡的完美之人，在18世纪的人看来，这是衡量天才的真正标准（参见第94页）。

他从来没有过那些古怪冲动的举动，那些炙热的激情被俗人描述成天才的特征，却常常出现在二流艺术家的身上，真正的一流艺术家从不如此行事。他兢兢业业地工作，从来不会因为失败而意志消沉，也不会因为成功就得意忘形。[72]

甚至连他的外表都如此优雅，一副绅士和学者的典型模样。他的态度、举止和行为都是那么亲切，让人心生好感；他的气质自然优雅，对上级总是表现出应有的尊重。他想方设法获得更高的社会地位，比之前任何一个英国艺术家都要走得更远。最后，他获得了艺术教授的尊贵身份，这个国家此前还从未有人获此殊荣。[73]

280

乔舒亚爵士本人充分意识到这个尊贵的新身份（图84）。在疾病缠身多年后，他于1792年离世，送葬队伍给人留下了深刻的印象，充分象征了他在英国艺术界的厥功至伟。3位公爵、2位侯爵、3位伯爵和2位勋爵是他的抬棺人，91辆马车载着皇家学院的所有成员和近60位知名的杰出人士，一起前往



图84　雷诺兹，《自画像》，1773年，伦敦皇家学院

大师在圣保罗大教堂最后的安息地。

雷诺兹一生未婚。他在遗嘱中将大笔现金和艺术藏品留给了众多朋友，而大部分不动产则留给了他的侄女，遗产总价值约合10万英镑。

第十二章

个性，性格和作品

一　解开艺术家性格之谜的作品

有关艺术品和制作者个性之间的关系的讨论贯穿了本书始末。一个人的性格和其作品特征之间的共生关系在古代已是深入人心的观点。早在基督纪元时，斐洛就已经问道：“艺术品始终真实地反映出它们的创造者，因为当观众看到雕塑和绘画时，难道不会立即对雕塑家和画家产生某种想法吗？”[1] 他也许只是在重复更早之前的斯多葛派思想。因为人类总是倾向于一元论，所以艺术家的性格和作品之间简单的相互关系自然成为一个颇具吸引力的想法。大多数人对此毫不怀疑，一如斐洛他们坚信艺术作品“反映出它们的创造者”。我们在第四章[2] 中看到这个理论经由马尔西利奥·菲奇诺的重新阐述，不仅在文艺复兴时期被广泛接受，而且在接下来的数个世纪中也一直持续着深远的影响。然而，这个理论真的拥有事实依据吗？

每件艺术品承载着制作者的个人特色，这个显而易见的观点只要通过笔迹来辨认艺术家风格之类的简单例子即可证明。风格会告诉我们关于这个人的一些情况，即使在不确定艺术家的经历和名字的情况下，他的作品依然会呈现出鲜明的个性。然而，一件作品是否真的能被当作创作者的镜像？这仍

是一个悬而未决的问题。

历史上肯定出现过艺术家的本性和作品看上去和谐一致的例子。有人也许会提到拉斐尔、鲁本斯、弗兰斯·哈尔斯、布劳威尔和卡拉瓦乔，他们的性格确实是从始至终，一目了然地反映在其作品中。但在做出这个论断前，我们有必要停下来进行一下反思。我们并没有准备展开一场关于个性［personality］和性格［character］差异性的哲学讨论，这两个术语在日常用语中几乎可以互换使用，尽管个性或许拥有更加丰富的内涵。[3] 如果行为举止是性格的外在表现，那么我们的解释显然应该更加审慎。比如，我们无法从卡拉瓦乔强烈的绘画风格中预测他那些桀骜不驯的行为，因为一旦这样的推论成立，那么由此将会得出一个极其荒谬的结论，那就是只要是笔画间呈现刀戈之势的画家都过着放荡不羁的生活；反之，“温顺的”画家因为画风轻柔，所以必然循规蹈矩，容易相处。且不论其他，仅拉斐尔前派［Pre-Raphaelites］一例就可证明这是个谬论，可是连雅各伯·布克哈特也没能完全避开这种试图从绘画中探究艺术家行为的诱惑。在讨论西尼奥雷利［Signorelli］、莱奥纳尔多和拉斐尔时，他说仅仅凭借他们的作品，人们就会本能地猜测他们都是王子。[4] 但事实真相是布克哈特清楚地了解这些艺术家的生平，并将之投射到了他们的作品中。我们必须得承认如果他们的作品是唯一的解密钥匙，那么我们对大多数画家的性格和行为的猜测都将落空。[5] 毕竟有谁能够仅凭视觉作品，就敢言之凿凿地指证好色是菲利波·利皮最鲜明的性格特征之一，能看出索多马的淫秽，指出埃尔斯海默、迪凯努瓦和安尼巴莱·卡拉奇是疾病缠身多年之人呢？所以，当有人试图从特殊的建筑形式中窥见博罗米尼的“忧郁症”（或近似精神分裂症）时，这些尝试其实都是建立在预知，而非对艺术设计的客观分析上。

282

我们在引言中曾表达过一种务实的观点，每个人会根据所需来接受或放弃相关的文学和视觉材料。这里还需要补充的是，歧义性是视觉图像的特征之一：有人觉得纯洁的画面在另一些人眼中可能是淫秽的；通过作品来想象背后的艺术家个性，那么显然会随着各种视觉反应产生不同的结果。因此，

这种从观者对艺术品的主观反应中衍生出来的性格研究不可避免地让人心生怀疑。但艺术史学家们却甚少认真思考这个问题，他们时而天真、时而武断地搭建起一座神殿，里面供奉着一群想象的艺术家。对性格进行“粉饰”和“现代化”是他们主要会犯的两种错误。



图85　皮耶罗·佩鲁吉诺，《圣母子和两个圣徒》的细部，1493年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆

在索多马和霍尔拜因的例子中，我们看到他们是如何利用视觉证据对不利于当事人的文字记载进行有效的引证反驳。同样，视觉图像的证据也可以被用来“粉饰”艺术家，因此一些艺术史学家在佩鲁吉诺的作品中发现一颗虔诚的纯洁心灵。瓦萨里将他描述成“一个毫不虔诚的人，从不相信灵魂不朽；相反，如果要用合适的词汇来形容他的顽固不化，那就是他一意孤行地拒绝了所有忠告”，但画家的崇拜者却认为这是一种诽谤。

283

不过也有人不喜欢佩鲁吉诺笔下拥有玫瑰嘴唇和梦幻眼睛的甜美圣徒和圣母（图85），这些人将瓦萨里视为可靠的信息来源，声称感觉到了艺术家的伪善。这个人知道什么类型的画才有市场，然后就翻来覆去地重复同一套模式，“因为他的心底一直深埋着对贫穷的恐惧，为了挣钱才去画这些可能连自己都不以为然的作品”[6]。

误解是让历史保鲜的强烈刺激因素之一。只有那些引起共鸣的才会被人们从悠久的文化传统中汲取出来再次复兴。出于个人目的来使用过去的艺术品一向是艺术家的特权，历史学家通常自认为更加客观，但他们在回顾过

去时，也不可避免地带着自身所处时代的视角。正如中世纪和文艺复兴的艺术家被19世纪的历史学家赋予了维多利亚时代的典型特征，如今他们明显又附带上一些20世纪的特点。这类曲解的存在虽然在所难免，但一些因武断推理而产生的误解其实完全可以避免。比如，我们马上将讨论的阿钦博尔托［Giuseppe Arcimboldo］，一个16世纪的意大利二流画家，却在近几年引起了巨大轰动，特别是超现实主义的艺术家将他追溯为这种流派的根源。[7] 其原因不难理解，因为他们误解了他的意图，没有意识到他的作品含义，但历史学家应该在他们为他披上现代外衣之前打板叫停。

二 朱塞佩·阿钦博尔托是一个“尚未封号”的超现实主义者吗？

阿钦博尔托在1527年出生于佛罗伦萨，父亲是一个画家。1562年，他定居布拉格，并在此作为宫廷艺术家一直工作到1587年，连续服侍了三代德国皇帝。直到1593年，他在佛罗伦萨去世时还在为王室效力。他的职责包括为赞助人收购文物、艺术品和珍禽异兽。他应该还是一个发明家，曾发明过一种彩色钢琴［*gravicembalo a colori*］，供宫廷音乐家演奏。他的多才多艺得到了可观的报酬和名扬四海的声誉。在被遗忘了数个世纪后，如今因为奇怪的“双重肖像”［double-images］，他又被人从历史角落重新挖掘出来。他的风景画可以被当作人像或面孔，这种由花和动物组成的肖像画看上去充满了神秘幻想，用一个艺术史学家的话说，是“16世纪抽象艺术的胜利——超现实主义绘画的真正典范”[8]。这种解释让人联想到无数隐秘的情绪，一种弗洛伊德所说的创伤经历形成的人格。但在重塑一种现代化的复杂性格时，阿钦博尔托的画是否真的能够作为可靠的依据呢？

284

我们至今尚未发现阿钦博尔托亲笔留下的任何只言片语。除了传记材料外，有关“他的体形，他的喜好，他的优点或恶习”[9]，几乎一无所知。他的画曾在当时产生过一定的影响，所以同代人留下了一段生动描述。就在他去世前两年，曼图亚有一篇论文提到了他的作品，并对阿钦博尔托的独创

性［*ingegnosissimo*］进行了一番赞赏。作者格雷戈里奥·科曼尼尼［Gregorio Comanini］是一个主要研究诗画孰优孰劣，艺术的使命是带来乐趣还是劝谕教化等主题的学者。通过科曼尼尼，我们才了解到人们当时在画家作品中看到的内容和喜欢的理由。在描述阿钦博尔托的一幅肖像画时，这位批评家解释道：

> 在马克西米连皇帝的命令下，他为某位博士画了一幅最荒谬的肖像画，除了下巴上的一点胡须外，满脸都是脓包，动物和各种烤鱼组成了整个头部。他以这种策略获得了巨大成功，人人称颂，并且立即认同这就是那位大法官的真实形象。至于它给皇帝带来的乐趣以及在宫廷中引发的笑声，我不必多言，你们都可以自行想象。[10]

科曼尼尼也对头像各个部分的动物所代表的含义进行了解释，那些都是皇帝赏给阿钦博尔托用于研究的特殊对象（图86）。例如，选择狼作为额头是因为作为最狡猾的动物，它可以很好地象征人类灵活思考的前额，他们“虽然心花怒放，有时却故作悲伤；尽管内心厌恶，却常常表现出喜爱的样子”。代表谦虚所在的面颊用了大象的头来表示，“普林尼在《博物志》第八卷中提到大象的谦虚最不可思议，当被击败时，它会避开胜利者的视线，而且它们也绝不会和雌性公开交配，必是躲去不被发现的私密之地”[11]。



图86　朱塞佩·阿钦博尔托，《双重肖像：一张由动物组成的人脸》，原来的格拉茨约翰学院

这种特殊的动物化类比在当时十分流行，其根源甚至可以追溯到亚里士多德。乔万·巴蒂斯塔·波尔塔［Giovan Battista Porta］在1586年发表的《论人相》［*De humana physiognomia*］就可证明这股复古热潮的盛行。[12] 如果人们不熟悉这种传统，又不了解当时对此神奇类比的痴迷，那么阿钦博尔托作品中的寓意当然就会变得毫无意义。[13]

285 这些作品的迷人之处就在于它们的辛辣尖刻。科曼尼尼对画家的这些晦涩肖像尤为着迷，他甚至还将其中一幅《弗罗拉》［*Flora*］（现已遗失）转换成了文字。这首抒情短诗生动地描述了那幅手法主义绘画中的春神，成为手法主义文学的代表作；不仅表达了作者对画家的仰慕之情，也暗示他倾向于诗画合一的信念：

> 我是什么？是弗罗拉还是花儿？
> 如果是花——怎会
> 带着弗罗拉式的微笑？但如果是弗罗拉，
> 为何世间只有花却没有弗罗拉？
> 啊，我既不是花，也不是弗罗拉，
> 我是弗罗拉和花的合体——
> 一千朵鲜花和一个孤零零的弗罗拉。
> 你知道为何弗罗拉是花，花是弗罗拉吗？
> 因为一位天赋灵感的画家将
> 花变成了弗罗拉，弗罗拉变成了花儿。[14]

阿钦博尔托的绘画被认为是富有想象力的自然变形，是他“在一个人、一个集市、一座山、海洋、平原等类似事物中”发现的“自然形态”图（图87）。[15] 它们的神秘感并不是源自潜意识带来的梦境影像，而是为了体现科学的神秘性，是那个时代所有与他共享知识的人都能领会的深奥科学。虽然我们今天不再共享这种知识，可是一旦学会破译他的谜题，那么最初对那些奇怪组合产生的震惊之感自然就会渐渐消除。它们的本来面目也随之浮现出来，

不过就是一些针对科学观念时而充满滑稽讽刺意味，时而又迂腐或带有说教性质的16世纪插画而已，欧洲宫廷的古玩珍宝阁就是最适合它们的位置。

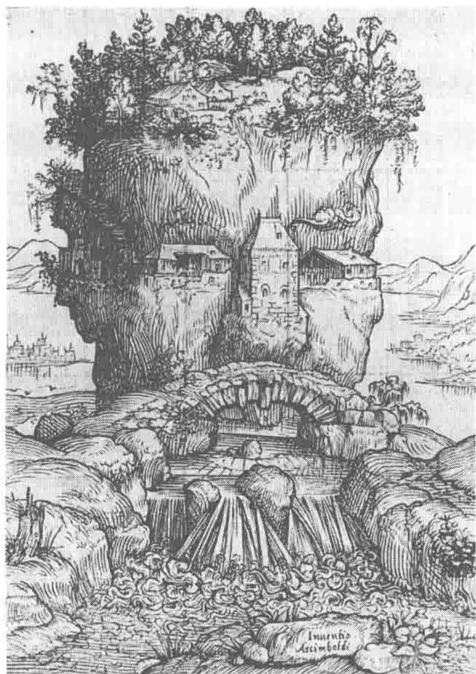


图87　阿钦博尔托，《双重肖像：风景和人脸》，根据一幅威尼斯私人收藏的画制作的版画，题词为："每个人都是一个生命"

阿钦博尔托的绘画显然没有透露任何关于艺术家本人的信息，不过这个结论或许还要再进行推敲。假设阿钦博尔托的画被错当成一幅20世纪的作品，那么我们很可能会像观看一幅超现实主义的"妄想症图像"一样，透过它看到一种复杂的现代人格，认为艺术家直觉或理性地意识到他典型的后弗洛伊德主义思想。可是一旦认识到年代的错误时，这些联想瞬间就会消失得无影无踪。只要确认这幅作品是由一个"前心理学时代"的人所画，那么我们的判断就会进行自动修正。态度之所以转变，是因为历史知识让我们能够建立起一种人格泛型。尽管性格和行为有种种的个体差异，但超现实主义的画家还是具有某些共同的思想、信念、传统、反应、风格，以及有助于识别人格类型的突出特征。而16世纪的宫廷画家、巴洛克时期的大师，或19世纪的学院画家也是同样如此。不过，我们必须警惕的是不要把"人格泛型"当作艺术家的一种永恒类型，也不要把它和个体性格混为一谈。 286

三　心理学家的类型学理论：隆布罗索和克雷奇默

我们之所以要对艺术人格的刻板教条化提出警告，是因为我们不禁感到

心理学家时常容易将个体与类型混淆起来。整个19世纪的心理学家都对艺术兴趣盎然，他们的注意力集中在了创作过程的心理状态，对他们而言，这无异于在探索有关天才的古老命题。作为最重要和最具影响力的老一辈心理学家，正如前文中提到的那样，隆布罗索从一开始就相信“天才是多种疯狂形式的其中一种”[16]。他的统计调查似乎得出了客观结果，他比较了创作者和疯子对酒精等突然刺激物、气象或气候条件的反应（“因此我们看到晴雨表对疯子和伟人智者产生了相似的影响”），也讨论了遗传、种族和地理的因素。虽然承认有个别例外的情况，但他的结论还是认为“天才的生理机能和疯子的病理状态之间拥有不少的共同点”。一堆拼凑的传闻逸事也被他当作理论的科学依据。画家弗朗西斯科·弗兰恰［Francesco Francia］据说因为看到一幅拉斐尔的画欣喜若狂，竟然意外猝死。这类故事让他更加坚定地相信伟大艺术家具有病态的兴奋性，而且对所有关于普通人遭受意外脑损伤，恢复后成为行业翘楚之类的传说，他也同样深信不疑，甚至用来进一步证明天才和精神疾病之间的联系。

隆布罗索研究那些如同百科书般的杂烩理论，其目标只在于为艺术人格确立一个永恒的定义，而艺术品或艺术家个人的具体问题皆不在他的考虑范围内。但必须承认的是，他的案例带来了灾难性的后果。直到20世纪，其他心理学家还在试图以其人之道还治其人之身，用他制定的这套规则来击败他。潘年堡兄弟尝试通过统计来建立一套创造性人格（画家、雕塑家、音乐家）的类型学，这是一个雄心勃勃但注定失败的计划。[17] 他们发现画家“不可靠”“不守时，情感奔放［*schwärmerisch*］，不满所处环境，缺乏耐心，痴迷于自由观［*freiheitssüchtig*］，不注意整洁”。而雕塑家多是“尽职尽责，坚守习惯，更加严肃，更为守时，不善交流，更加保守的人”；此外，“他们中缺乏远见者”。奇怪的是，这些发现和卡达努斯的理论极为相似，后者是16世纪的著名哲学家、数学家和物理学家，将画家描述为“反复无常，心神不定，多愁善感，行为多变”，雕塑家通常比画家“更加勤劳，但没有他们机敏”。[18] 卡达努斯总结这种差异的方式是通过推测，而不是分析，但在对大量专业人员划分类型时，后者是一种不可或缺的方法。

287

恩斯特·克雷奇默甚至也在追随隆布罗索的脚步。和前辈一样，他把注意力集中在心理现象的生理状态上，一心想证明“人格的基本生物学规律”，他用“伟大的艺术品或科学家的工作”来证明类型学和种族概论。因此，他自命不凡地做出了如此总结：“文艺复兴时的现实、快乐的氛围拥有纯粹世俗，贪恋尘世，寻欢作乐和建设性的艺术本质，与哥特式精神相比，注入了更多循环性气质。”[19]

克雷奇默对矮胖、瘦长和健壮体型的区分，以及对循环性和精神分裂气质[20]之间的分化对实验心理学家是否真的有所帮助，我们无法做出判断。不过，他的历史结论却非常具有欺骗性，比如他对文艺复兴的那种错误表达就是一个证明。因此，他对艺术史学家的影响甚微。平德［Pinder］[21]、泽德尔迈尔[22]、哈特劳伯［Hartlaub］和魏森费尔德［Weissenfeld］[23]曾尝试将他的类型学运用于艺术家的个体研究，但这些分析都回避了问题的实质。追根究底，他们不过就是利用现代术语强调一个老生常谈的观点，即每个画家都在描绘他本人。[24]

在关注艺术家的性格和作品相互作用的问题上，这些作者，尤其是最后两位的想法与隆布罗索及他的继承者们相去甚远，但他们在其他方面形成了一定影响。他们把对艺术和艺术家的探讨从哲学思辨转移到了医学研究上，虽然误解了亚里士多德关于“疯狂的”和“忧郁的”天才概念，但是为天才和异常心理状态紧密相连的古老传统提供了伪科学的依据。因为完全符合当时流行的科学和道德原则，所以看似无懈可击的证据为浪漫主义晚期艺术家的很多古怪行为，年轻一代的反资产阶级和反社会的态度提供了一种可以被接受的解释。“堕落的人并不总是罪犯、妓女、无政府主义者和疯子，他们有时是作家和艺术家”[25]，在很多人眼中成为铁定的事实。可以说，心理学歪曲了艺术人格，并助长了艺术家的异化。 288

四　精神分析的论证：艺术家的个性和作品之间的相互影响

作为19世纪心理学的产物，即使精神分析学带来了很多方面的革命性创

新，它也始终没有彻底打破传统，古老的“疯狂”或“忧郁”艺术家如今又成为“神经质的”艺术家。当精神分析师转而讨论艺术品时，他们想知道的是这些作品揭示了哪种神经质的特征，而不是体现何种性格。不过在我们特别关注的这个领域中，精神分析师做出了重要贡献，他们利用艺术家的案例分析来解释他们的作品；反之，又从作品中得出结论，探究个性中不易理解的部分。在弗洛伊德之前，大多数心理学家在探究群体的典型性格特点时，忽略了艺术家的个性和他的作品。与他们相反的是，比起性格和作品之间的古老镜像关系，精神分析师更倾向把个性问题当作艺术创作背后的动机，而作品也成为个性一种新的补充来源，因为它们是由压抑的消解和升华造成的。[26] 因此，我们才能理解为什么性格腼腆的人可能会是一个大胆的画家，而一个性格外向的人却可能在创作中束手束脚。不过，这种方法在实践过程中是否真的行之有效，这点还须谨慎考量。

弗洛伊德对莱奥纳尔多·达·芬奇的研究

当弗洛伊德准备展开对莱奥纳尔多的研究时[27]，他不得不重新回到那些对艺术史学家来说已经如数家珍的档案文件和文字材料。他发现莱奥纳尔多是一个私生子，并且有着同性恋的倾向。资料透露出的答案非常明确，尽管莱奥纳尔多的其他门徒没有太多关注这些问题，也没有把他的艺术与私生子的身份联系在一起，事实上道德禁忌也不容许他们去讨论一些在弗洛伊德看来，对理解艺术家的性格和作品至关重要的问题。通过莱奥纳尔多本人记录的某些段落，弗洛伊德开始分析研究艺术家的童年回忆。他认为这些记忆为莱奥纳尔多的同性恋倾向提供了解释，并解开了一些绘画，尤其是《圣母子与圣安妮》[*Virgin and Child with St. Anne*] 中的谜团。因为弗洛伊德的研究已经成了一个经典案例，这里就不再赘述他的推论和诠释。不过无论是他对莱奥纳尔多的研究，还是后来对艺术和艺术家的精神分析，都没有让艺术史学家做出太多评论。尽管弗洛伊德的影响举足轻重，尤其是他打破道德习俗壁垒的举动几乎影响了后来所有的传记模式，但直到46年后才出现了专门的学术研

289

究来调查他对莱奥纳尔多的分析。1956年，迈耶·夏皮罗教授撰写了两篇论文表明弗洛伊德的假设是建立在错误的事实基础上；此外，他也指出在调查历史人物和艺术作品时，精神分析的方法论存在着一些缺陷。[28] 夏皮罗的研究最近引发了教条的精神分析师们猛烈的，在我们看来甚至有点气急败坏的攻击。[29] 不过，与其作为参战者进入这个角斗场，我们倒更愿意专注讨论一些双方还没有充分展开的问题。

恩斯特·琼斯［Ernest Jones］为他伟大的导师写了一本传记，书中提到在撰写这篇关于莱奥纳尔多的研究时，“弗洛伊德表示结论多半源自他的自我分析，因此对他的人格研究具有重要的意义”[30]。随后，琼斯表达了“弗洛伊德的感受，当他深入解析莱奥纳尔多的人格时，他所说的同时也是一种自我描述；莱奥纳尔多和他本人之间一定存在着相当多的认同感”[31]。这些话都是非常具有启发性的观察。如果它们是正确的话——我们没有理由怀疑其真实性——那么就为我们的论点[32] 提供了专业权威的证词，那就是精神分析的阐释和其他方法一样，依赖于诠释者的个人偏好。

如果“弗洛伊德所说的大部分”关于莱奥纳尔多的分析“同时也是一种自我描述”的话，那么论文描述的对家庭关系和私生子身份的情绪反应也一定与弗洛伊德的时代和背景相关，却可能和莱奥纳尔多本人无关。除了弗洛伊德对莱奥纳尔多的童年梦境和他父亲死亡记录中的“笔误”做出的那些颇有争议性的分析外，没有任何证据表明莱奥纳尔多曾因出生身份或与母亲的分离而感到痛苦。[33] 弗洛伊德的解释显然基于这样一种假设，那就是无论何时何地的非婚生子只要在小小年纪和母亲分开，都将表现出相同的心理反应。但是，意大利文艺复兴时期对私生子的态度和维多利亚时代的社会完全不同，因此我们无法接受弗洛伊德的结论。当时所有阶层的“私生”子女通常与合法子嗣一样受到照顾，并享有同样的权利。[34] 正因为莱奥纳尔多认为自己和同父异母的兄弟享有平等权利，所以当父亲未留下遗嘱就去世时，他才会通过法律来争取自己的遗产。在他生活的时代，朱利奥·德·美第奇的私生子身份并不妨碍他登上教皇宝座，成为克莱芒七世。所以，我们很难相信这种

普遍宽容的社会氛围会和19世纪的偏狭观念产生相同的情感反应。此外，莱奥纳尔多在幼年时就由他的父亲抚养，这个事实本身就消弭了他身上的私生耻辱。没有直接或二手的资料来源告诉我们任何关于莱奥纳尔多和母亲的关系，这个朴实的农妇在孩子出生后不久就结婚了；至于她和他的继母究竟是怎样的人，我们也没有找到任何相关资料。从母亲家搬到父亲家——一个年轻富裕的公证人的舒适豪宅也许会让一个男孩欣喜不已，以上就是我们所知的全部事实。

不过用夏皮罗教授的话说，弗洛伊德对莱奥纳尔多的研究仍然“让人立刻对大师肃然起敬，是两个天才相互碰撞的一次令人难忘的演绎”。

安德烈亚·德尔·萨托的鹰身女妖：一个故弄玄虚的精神分析

在弗洛伊德的论文出版三年后，恩斯特·琼斯发表了一篇研究论文，标题为《安德烈亚·德尔·萨托的妻子对他的艺术产生的影响》[“The Influence of Andrea del Sarto’s Wife on his Art”]。[35] 作为皮耶罗·迪·科西莫的弟子，也是乔万·弗朗西斯科·鲁斯蒂奇在家中举办的古怪聚会上的常客[36]，天赋极高的德尔·萨托属于我们之前提到的那种桀骜不驯的佛罗伦萨艺术家。他在31岁时娶了一个出身低微的美貌寡妇。瓦萨里在《名人传》第一版中将她描述成了一个最不讨喜的女人，但在18年后的第二版中却删减了不少关于她的坏话。[37] 这个修正引起了诸多猜测，但迄今为止我们还不清楚他改变初衷的原因，也无法确定究竟哪个版本更接近真相。[38] 琼斯则坚信第一版的内容，他认为画家尽管天赋异禀，却没有达到登峰造极的艺术成就，归根结底是由于压抑的同性恋欲望和女性特征所致，和跋扈妻子之间的爱恨纠葛让他深受其苦。琼斯从画家最著名的一幅作品中发现了可以验证这个观点的证据，他注意到《哈匹圣母》[*Madonna della Arpie*]（图88）的底座上有

> ……几个鹰身女妖，当然，她们完全和人物主题格格不入。据我所知，这是安德烈亚的作品中唯一一次出现异教主题……批评家对此感到



图88　安德烈亚·德尔·萨托，《哈匹圣母》，1517年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆



图89　菲利皮诺·利皮，《圣塞巴斯蒂亚诺》，1503年，细部，热那亚白宫

迷惑不解，但就像我所说的，这关系到安德烈亚对他妻子的无意识态度，如果我的建议是正确的话，那么一切就迎刃而解了。[39]

然而遗憾的是，琼斯的论点是错误的。圣母脚下突兀出现的鹰身女妖并非“和人物主题格格不入”。鹰身女妖、女海妖和斯芬克斯时常出现在当时宗教画的类似位置，我们可以找到很多例子来证明，比如表现同一主题的菲利皮诺·利皮的作品，在普拉托的《圣母和圣徒》[*Virgin with Saints*]（1498年）和在热那亚的《圣塞巴斯蒂亚诺》[*St. Sebastian*]（1503年）（图89）。[40] 作为背景出现的古老怪物只是象征着被基督教取代的异教信仰，更确切地说，圣母凌驾于她们之上意味着纯洁战胜罪恶。[41]

291

我们可能还要补充一点的是，如果安德烈亚真的从未在其他作品中画过类似异教主题的话，那也只是意味着他的主题或赞助人的愿望不做如此要求

而已。和当时的大多数艺术家一样，他不太能够自主选择一个满足自我潜意识的现有符号。《哈匹圣母》是受圣十字方济修道会的一位修道士委托，为潘托利尼街的圣弗朗西斯科女修院绘制的一幅祭坛画。[42] 在这种情况下，赞助人通常会事无巨细地规定所有描绘内容。

而且奇怪的是，琼斯还漠视了当地的习俗，我们可以列举一例来证明。他在脚注中援引了瓦萨里的记载："每天早上，安德烈亚亲自去市场挑选最好的食物来烹饪他喜欢的菜肴。"在琼斯看来，这就是艺术家同性恋倾向的一个有力证明；但他却忽略了一个事实，购买食物，尤其美味佳肴，是很多意大利家庭中男性拥有的特权，这项风俗一直到今天还保留着。

精神分析的"芝麻开门"

上文所列举的两个关于精神分析在艺术上的研究，一个是弗洛伊德本人的经典案例，另一个是他杰出门生的分析，我们已经指出这种方法存在一些根本性的弱点：容易一厢情愿地阅读和诠释传记和艺术的资料，在处理过程中又忽视历史信息。像所有的伟大学者一样，弗洛伊德本人在陈述时非常审慎，也意识到精神分析法在处理艺术和艺术家时的局限性。然而，其他接受和发扬这种理论的人却没有他的这份谨慎小心。弗洛伊德有所保留的建议在之后的传播过程中变成了无可辩驳的真理，到今天已然成为一种根深蒂固的传统，和他曾经决心要打破的陈规陋习一样刻板教条。自从他的思想和术语征服了文学界的想象力后，对精神分析法是否适用于历史研究的质疑似乎也变得不合时宜起来。尽管弗洛伊德本人对他的主张表现得无比谦虚，但神经症、压抑、升华，*inter alia*［以及其他事物］这类神奇的词汇已经被公认为是解开艺术家创造力隐秘之泉的开门咒语。恩斯特·琼斯描述弗洛伊德"总是对艺术家表现出极度的尊重……他似乎怀有一种浪漫的观点，把他们当作超乎常人，几近神通的神秘生物"[43]。但即使是像恩斯特·琼斯这类高水平的详细调查，我们还是会发现个体在这种模式下被轻易扼杀掉。[44] 不太敏锐的精神分析师仅仅将他们关注的患者变成所有已知情结的书本例证。

292

以莱奥纳尔多的解剖结构图为例，人们总是注意到其中一些有错误的图，目前为止的解释通常将其归咎于精确的解剖知识的缺失，以及当时可供解剖的尸体不易获得等原因。不过，西格丽德·埃舍 [Sigrid Esche] 最近却证明这些错误的素描之前其实有过精确的解剖图，但为了展现和解释人体的结构和功能，准确详细的细节在简化过程中被他当作了踏脚石。而且，他的解剖图还用于各种不同目的，有些显然是给古代教科书的文字描述进行图示说明，还有一些则是预测性的解剖图谱。[45]

一个对莱奥纳尔多的生殖解剖图（藏于温莎城堡皇家图书馆，编号19097）进行精神分析研究的作者在处理这类材料时，表现出了一种几乎难以置信的天真和无知。[46] 他既不关心莱奥纳尔多的工作流程，也不在意这幅素描有序的目的。事实上，作者的"观察"和评论是如此可笑，以至于根本无法进行讨论。更糟糕的是，关于莱奥纳尔多的解剖"*Fehlleistung*"[失误]，这个作者进行预设的前提居然是"艺术家"后补上去的，他为了出版对素描进行了一些修饰。不过，这里倒是一个很好的切入点，可以由此深入剖析莱奥纳尔多的心灵！

由于坚信拥有可以解开灵魂所有秘密的万能钥匙，这些随意操纵历史材料的人简直达到了近乎半盲的程度，他们所做的歪曲判断和历史学家的工作就如同两条永不相交的平行线。西斯廷天顶画的例子可以用来进一步说明这种差异，我们被告知

> 显而易见，缺失父亲形象的米开朗琪罗在西斯廷教堂的壁画中，无法妥善处理上帝；他只能画出一个有胡子的老人。他认识到这个上帝形象的薄弱，从他试图通过周围的背景来美化即可证明这一点。[47]

正是这类误读抹黑了弗洛伊德创造的有关艺术家个性和作品分析的新神话，并对历史情景和西方艺术的整体意义造成了严重的破坏。

五 是否存在一种艺术家的性格类型?

如果说我们能从精神分析中得到一些收获的话，那就是认识到人格的无
293 限复杂性，以及自我实现、意识和诱导反应的不同层面。这种认知让我们更加确定心理学家在制定古老类型学时的任意武断，他们倾向于巩固异化艺术家的传统形象。[48] 在用大量篇幅尽力展现这种特定形象的不同命运后，我们发现这种形象其实是源于观念的改变，而非出自一种与生俱来的艺术脾性。但在一定条件下，在某个特定的历史时期，艺术家也会顺应这种期待。

尽管没有详述，但是我们一直在书中暗示文化趋势对性格的形成和发展具有决定性的影响。即使没有冗长论述，但这种说法的成立就是在强烈否定一种艺术家体质类型的永恒存在。究竟是理性压倒情感，还是情感超越理性，过去500年的历史也许可以从这种争论角度进行讨论。如果用弗洛伊德的术语来说，有时是“本我”、“我们人格中隐蔽难解的部分”、前逻辑、受“自我”[49] 控制的本能混沌状态更加强大，而有时则是“超我”、有意识的自律和对意识形态的全然臣服占据了主导。艺术家在不断变化的人格表现中所扮演的角色其实很容易被发现，公众态度就是线索之一。当智力和理性被认为是创造力的源泉时，人们就会在艺术家的作品中寻找他要表达的理智沉思；而当感觉和情感占据主导时，人们寻求和发现的又是与之相关的特质。进步的艺术家不仅意识到流行的趋势，而且往往还引领这些潮流，他们的作品和文字都证明了这个观点。在文艺复兴时期，知识享有无与伦比的威望，艺术家承担的智力责任对他们的思维训练产生了巨大影响。米开朗琪罗被认为是“一个用大脑进行绘画的人”，而莱奥纳尔多的“绘画一定与自然哲学有关”，那是“一门真正的科学”，一个画家“首先要研究科学，然后在此基础上进行实践”。

在后来300年的大部分时间中，这种对性格塑造必然产生巨大影响的思想意识占据了支配地位，尽管偶尔也有反对的声音。第一次反抗出现在16世纪，就连费德里戈·祖卡里的学术论文中也流露出类似的迹象[50]，他提倡艺术家要

自由地描绘“人类的头脑、幻想或奇思创造的任何事物”。但直到18世纪后半叶，主导重心才开始慢慢转移。乔舒亚·雷诺兹爵士还在试图平衡这两个在生活和艺术上矛盾冲突的态度。1759年10月20日，他在《闲人》[*The Idler*]（第79期）中写道：“太过纵惰沉溺，也许和过于约束想象力是一样的。”大约十几年后，布莱克在一首诗中表达了他对理性主宰地位的蔑视，我们援引其中著名的两句诗： 294

> 所有带着感觉和思考创作的画
>
> 都是疯子画的，千真又万确。

“天真”又“直觉”地反对理性艺术家的抗议已经正式拉开序幕。关于艺术家的个性和公众对待这个行业的方式，浪漫主义带来了最重要的改变。当心理学家登上舞台后，艺术家依靠“权威”心理分析的支持和最流行的新词汇，终于可以充满信心地要求一种不受书本知识限制的自由想象。“自我表达”和“潜意识”这些无比复杂的词汇取代了祖卡里的“幻想”和“奇思”。

而弗洛伊德和后弗洛伊德时代的艺术家在主观性和道德上擅自决定的自由程度就连浪漫主义的前驱都会感到不知所措。毕加索认为“艺术家是一个接受来自四面八方的情感的容器”[51]；夏加尔回答作品相关问题时说“我根本不理解它们。它们不是文学。它们仅仅是让我着迷的图形排列”[52]；威廉·巴齐奥特[William Baziotes]开始“本能”地创作，让每幅作品找到“自己的演变方式”[53]；罗斯科[Mark Rothko]努力消除一切障碍，“尤其是记忆、历史和几何”[54]，他们也许就是在强调和培养艺术创作中的情感因素。但是，这种做法需要高度复杂的头脑才能完成，他们是在有意识地屈服于潜意识。精神分析导致了一种新型艺术人格的诞生，它有着其专属的鲜明特色。

心理学虽然帮助塑造了现代艺术家的个性和性格泛型，然而无论好坏，它永远都无法解答我们在本书集中探讨的历史问题。我们想要分享给读者的

是，资料来源告诉了我们关于艺术家的性格和行为。而为了判断和评估这些材料，艺术家身处的环境［*ambiance*］、特定时代下的信仰和信念，以及哲学思想和文学传统都是必须要了解的知识。

我们看到一种适用于所有人类关系的模式正在成形，它是一种神话和现实、猜测和观察、虚构和体验的混合产物，曾经并且现在还在决定着艺术家的形象。关于创造性人格之谜，从来没有，也永远不会有一个最终答案，因为正如“疯狂”而伟大的画家透纳所说：“艺术是一门奇特的行业。”

注　释

第一章

1 Pliny, xxxiv, 83; Sellers, 1896, 69.

2 但是，身为雕塑家和建筑师的塞奥佐罗斯究竟是同一人还是两个人，考古学家们持不同的意见；参见 Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon* XXXII, 1938, 598。

3 Vitruvius, VII, Preface, 12ff.

4 这里只提到了一部分，更多的考古文献参见 Overbeck, 1868; Sellers, 1896; Kalkmann, 1898。

5 也参见 Dresdner, 1915, 22ff。

6 Pliny, xxxv, 76; Sellers, 119.

7 *Ibid.*

8 Athen, xii, 543f.; 转引自 Sellers, p. lv。Pliny, xxxv, 71, 普林尼比阿特纳奥斯的记载更加含糊。出现这种情况很可能是因为两位作者的资料基本上都来自萨摩斯岛的杜里斯（参见下文）。我们似乎没有理由怀疑帕拉西阿斯的题词是杜撰出来的；参见 Sellers, p. lviif。

9 Pliny, xxxv, 62; Sellers, 107.

10 Birt, 1902, 10ff.

11 Sellers, p. xlviff.; Kalkmann, 1898, 144f. 为杜里斯的辩护参见 Schweitzer, 1925, 103。

12 关于下文：Birt, 1902; Dresdner, 1915, 20ff.; Poeschel, 1925; Schweitzer, 1925, 36ff.; Zilse, 1926, 22ff。

13 尤其参见 Schweitzer, 68ff。

14 Pliny, xxxv, 59; Sellers, 105.

15 Pliny, xxxv, 62; Sellers, 109.

16 Xenophon, *Memorabilia* III, X, 1–8 (ed. Marchant, 1923, 231ff.) .

17 Pliny, xxxv, 85.

18 *Ibid.*, 86f.

19 Sellers, lixf.; Schweitzer, 1925, 58.

20 Schweitzer, 80, 81.

21 拉克坦提乌斯援引过第一段，Lactantius, *Instit.*, II, 2 (*Patr. Lat.*, vi, 258f.)；第二段参见 Seneca, *Epist. mor.* 88, 13 (1920, II, 359)；也参见 Zilsel, 1926, 27。

22 Plutarch, ed. Perrin, III, 1916: Pericles, i, 4, 5; ii, 1; Dresdner, 1915, 33.

23 Lucian, ed. Harmon, III, 1947, Somn. 9; Dresdner, *ibid.*

24 Pliny, xxxiv, 5; Sellers, 7.

25 Petronius, ed. Mitchell, 1923, chap. 88.

26 Pliny, xxxiv, 92; Sellers, 79.

27 Pliny, xxxiv, 81; Sellers, 67.

28 Xenophon, 1947, 504 (28).

29 Pliny, xxxv, 102; Sellers, 139.

30 Pliny, xxxv, 120; Sellers, 149.

31 Jucker, 1950, 85.

32 转引自Coulton, 1953, 82。

33 我们知道艺术家的题词铭文始于8世纪，参见Jahn, 1960, 153。关于这类铭文的评估，Schapiro, 1947, 148。

34 Booz, 1956, 10.

35 Doren, 1908, 1.

36 有关18座北方城市的画家行会的早期文献目录，Huth, 1923, 88。

37 Knoop, 1933, 225.

38 Coulton, 1953, 370.

39 F. Sacchi, *Notizie pittoriche Cremonesi*, 1872, 324; Janitschek, 1879, 78. 出自1470年8月11日的雕像。

40 Huth, 1923, 10.

41 Coulton, 1953, 218, 370.

42 Doren, 1908, 769.

43 Wittkower, 1961, 297.

44 Fabriczy, 1892, 97.

45 Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, *sub voce*.

46 Schlosser, 1956, 397.

47 Bottari, VI, 56—97, 收录了帕吉的信件；详见83f., 89; 189ff., 195。此外还有Soprani, 1768, I, 112ff., 124—130, 136—138。Guhl, 1880, II, 37—46.

48 Soprani, 126f.

49 关于此处和下文，Pevsner, 1940, 112ff., 32ff。

50 Condivi, 1927, 11, 16.

51 Müntz, 1878, I, 259.

52 Laborde, 1850, I, 38ff.

53 R. de Piles, 1699, 498.

54 Doppelmayr, 1730; Stetten, 1779—1788; Nicolai, 1785; Schlosser, 1924, 428, 439.

55 Zils, 1913.

56 Oppenheimer, 1960, 108.

57 有一份列表载于Wackernagel, 1938, 336。关于中下阶层出身的中世纪艺术家和世代相传的工匠家族，参见Coulton, 1953, 199。

58 Schlosser, 1924, 167f.

59 Zilsel, 1926, 159f.

60 Landucci, ed. Jervis, 1927, 2f. 被提到的艺术家名字包括多纳泰罗、德西代里奥、安东尼奥·罗塞利诺［Antonio Rossellino］、卡斯塔尼奥、多梅尼科·韦内齐亚诺和两位波拉约洛。

61 Novella 84, 参见Sacchetti, 1946, 191; Floerke, 1913, 257。弗勒尔克的书中摘选收录了多位作者的重要文字材料。

62 关于一个有些不同的观点，参见Schapiro, 1947。

63 Cennini, ed. Thompson, 1932, 16.

64 Schlosser, 1912, 51; Krautheimer, 1956, 306ff.

65 关于下文，Janitschek, 1877，及Alberti, ed. Spencer, 1956, 40, 63, 66, 67, 79, 91。

66 Pevsner, 1940, 306; Wittkower, 1952, 4ff.

67 关于下文，Zilsel, 146f。

68 Condivi, 1927, 102.

69 Clark, 1944, 20.

第二章

1 Pevsner, 1940, 83.

2 Krautheimer, 1956, 108, 369f.

3 Jansen, 1957, 163−169. 圣安东尼奥教堂主祭坛在1447年4月29日的契约里提到了四个“雕塑家和徒弟”。之后的文献中出现了五个“男孩”［*garzoni*］和“工人”［*lavoranti*］。此外，还有那些可能不属于多纳泰罗作坊的青铜铸工、金匠、石匠、瓦匠和画家。

4 Huth, 1923, 18.

5 Wittkower, 1958, 210; *id.*, 1955, 39f.

6 Davidsohn, 1925, IV, ii, 29; Piattoli, 1929, 235.

7 Sacchetti, ed. Pernicone, 1946, 187; Floerke, 1913, 252.

8 Huth, 1923, 19f.

9 参见第九章，第211、221页。

10 Coulton, 1953, 79.

11 Knoop and Jones, 1933, 105.

12 Salzmann, 1952, 123f.

13 Huth, 1923, 20.

14 Origo, 1957, 41f.

15 *Ibid.*, 42; Piattoli, 1929, 1930.

16 Wackernagel, 1938, 289f.

17 关于下文，主要参见Floerke, 1905; Thieme, 1959。

18 Roger de Piles, 1699, 455.

19 Floerke, 1905, 87; Thieme, 1959, 16f.; Pevsner, 1940, 135; Hauser 1951, 465ff.; Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon*, *s.v.*

20 Huth, 1923, 77ff.

21 参见第八章，第205页。

22 Wittkower, 1955, 179.

23 Bridenbaugh, 1942, 164.

24 参见上文，第4页。

25 Coulton, 1953, 76; *ibid.*, for further details; Salzmann, 1952, 68ff.

26 Coulton, 1953, 78; Harvey, 1944, 22. 耶维尔也签署过更加现代化的契约。

27 Beissel, 1884, 149ff.

28 Lerner-Lehmkuhl, 1936, 54; Wackernagel, 1938, 346 ff.（有关价格调节的章节）

29 Thieme, 1959, 18. 五埃斯卡林的收入足可维持生计，参见Floerke, 1905, 178。

30 Antal, 1947, 282; Wackernagel, 1938, 352.

31 Zucchini, 1942, 66ff.

32 Cennini, ed. Thompson, 1932, 3.

33 这是齐尔塞尔的观点，Zilsel, 1926, 145。

34 Villani, 1847, 47; Antal, 1947, 376.

35 Antal, *ibid.* 关于这种“荣耀”［*gloria*］的完美典型的发展过程，参见Zilsel, 1926, 117ff。

36 Janitschek, 1877, 99.

37 Ludwig, 1888, I, 120, no. 65.

38 段落节选自“*De statu mercatorum et artificiorum*”，St. Antonio's *Summa Theologica*，吉尔伯特有过援引，Gilbert, 1959, 76。

39 参见最后一条注释。他在其他地方将建筑归类为一种“机械艺术”；参见Coulton, 1953, 83f。

40 参见第三章，第61页。

41 Campori, 1881, 138f.

42 Rooses and Ruelens, 1898, II, 261. 我们将旧式拼写变成现代的方式。

43 Guhl, 1880, II, 356.

44 库尔顿对这个问题做了出色的调查，Coulton, 1953, 371ff。

45 Lange-Fuhse, 1893, 181.

46 Zucker, 1886; Panofsky, 1943, I, 233; Rupprich, 1956, 92, 85ff., 106ff., 113, 166f., and *passim*; Saxl, 1957, 267–276. Weixlgärtner, 1949, 120ff., 有一些保留意见。

47 Zucker, 1886, 2.

48 Panofsky, 1943, I, 233.

49 关于路德和艺术的关系，参见Lehrfeldt, 1892, 51ff.; Preuss, 1931, 51ff.; Weixlgärtner, 1949, 124ff。

50 Roth, 1906, 76ff.

51 Bier, 1925, 4f.

52 Zülch, 1943, 165 ff.

53 Baader, 1862, II, 53f., 74; Seibt, 1882, 4ff.

54 伊斯［E. His］的言论记载于Carl Brun, *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, 1908, II; H. Koegler, Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon, s.v.*。

55 Zwinger, 1604, vol. xx, bk. iii, 3701.

56 关于下文，Zülch, 1938; Weixlgärtner, 1949。

57 Franz, 1933, 318.

58 Sandrart, 81ff.

59 Burckhardt, 1929, VII, 314, 328f., 344. 艺术家的税务申报揭示了他们所处环境不断变化的情况：康斯坦茨的知名画家克里斯托夫·博克斯托费尔［Christoph Bockstorfer］在1523年支付了300镑的财产税，1524年是150镑，1525年是45镑；从1530至1543年间，他从来没有支付超出30镑的税金。参见Rott, 1933, 89。

60 Meyer, 1873, 60.

61 *Ibid.*, 61.

62 *Ibid.*, 62.

63 Wittkower, 1948, 50f.

64 Bredius, 1909; Dülberg, 1925, Rehorst, 1939.

65 Gombrich, 1960, 279ff.; Wackernagel, 1938, 241.

66 洛伦佐·德·美第奇的原话参见Gombrich, 1960, 285。

67 Busse, 1930, 110ff.

68 参见第八章，第186页。

69 Perosa, 1960, 23f.

70 Gaye, I, 175.

71 *Ibid.*, 192.

72 例如，尼科洛·尼科利［Nicolò Niccoli］和布鲁内莱斯基、多纳泰罗等人的友谊。

73 Landucci, 1883, 59.

74 Chastel, 1959, 11ff.

75 *Ibid.*, 19.

76 Vasari, II, 630; Wackernagel, 1938, 268.

77 Frey, 1907, 77.

78 参见下文，第28页。

79 Castiglione, 1948, Bk. I, L.

80 Gaye, I, 136.

81 Canuti, 1931, I, 176ff., II, 212f.

82 Beltrami, 1919, 65; translation Cartwright, 1932, I, 318.

83 Gaye, II, 71; 关于协商的调查研究，Cartwright, 1932, I, 341–361; 也参见Walker, 1956, 17f。

84 Rupprich, 1956, I, 59: 1506年10月13日的书信。

85 Golzio, 1936, 95.

86 *Ibid.*, 96.

87 *Ibid.*, 97.

88 *Ibid.*, 105.

89 *Ibid.*, 106.

90 *Ibid.*, 144.

91 Campori, 1874, 590; translation Crowe and Cavalcaselle, 1877, I, 236; Walker, 1956, 45.

92 Condivi, 1926, 67f.; Symonds, 1893, I, 441f.

93 Condivi, *loc. cit.*

94 Milanesi, 1875, cccxliii; translation Symonds, 1893, I, 155.

95 Bottari, III, 472; translation Symonds, I, 180, with alterations.

96 致法图奇的信。Milanesi, ccclxxxiii; translation Symonds, I, 156.

97 1542年10月，致阿利奥蒂蒙席［Monsignor Aliotti］的信。Milanesi, cdxxxv; translation Symonds, I, 157f., with alterations.

98 Gaye, II, 163.

99 1504年11月10日，致她的宫廷诗人帕里德·德·切雷萨里［Paride de' Ceresari］的信；Canuti, 1931, II, 223, doc. 346.

100 两封信都是寄给在法国的佛罗伦萨代表，Gaye, II, 59, 60。

101 Condivi, 1926, 53.

102 Piattoli, 1930, 101; Wackernagel, 1938, 370.

103 Lerner-Lehmkuhl, 1936, 27f.; Huth, 1923, 28.

104 Biagi, 1946, 63ff., 70ff.

第三章

1 关于完整内容，参见W. K. Ferguson, 1948; Erwin Panofsky, 1960。

2 关于下文，参见John Harvey, 1950, 40ff., 50ff。

3 Schlosser, 1891, 176.

4 Murray, 1953, 64f. Paatz, 1950, 85ff., 相信"*doctus*""*expertus*"和"*famosus*"之类的术语使用让我们可以得出这样的结论，那就是早在1334年，当佛罗伦萨政府委托乔托进行公共任务时，就已经在艺术的手工和精神价值之间做出了明确区分。

5 参见注2。

6 文献只提到罗伯特国王在1317年同意支付西蒙·马丁尼骑士一年年薪，后者可能是（也可能还不是）知名画家，但学者现在倾向于将此作为参考材料；参见Paccagnini, 1955, 93。

7 Panofsky, 1948, 57, 61.

8 Hahnloser, 1935, 49f.

9 下文特别参见Vaes, 1919, 181, 183。

10 Vasari, II, 337.

11 *Id.*, 338.

12 *Id.*, 339f.

13 Manetti, 1927. 这次旅行究竟是发生在1403至1405年间，还是在此之后？学者对此尚无一致的定论。关于现代艺术史文献中的利弊，参见Janson, 1957, II, 99f。

14 Petrarch, ed. Fracassetti, 1859, II, 14; 参见Tatham, 1925, I, 338。

15 *Id.*, 1581, III, 191. *Epistolae metricae*, II, 5.

16 Alberti, 1550, Bk. VI, ch. 1. 译文摘录于莱奥尼1715至1720年的版本。

17 Gaye, I, 345. 据说，这封信写于1499年1月29日的克雷莫纳，经常被转引出版（比如Venturi, 1929, 280; Gardner, 1911, 170, 英译版），但由于年表的原因，有时会被认为日期有误，甚至有人怀疑整封信都是伪造的；参见Puerari, 1957, 203, note 114。

18 Passeri, 322f. 贝洛里的记载仅在细枝末节处有所差异。

19 *Ibid.* 我们如今已知普桑是于3月初抵达罗马；参见Costello, 1955, 298。

20 Holt, 1947, 373f.

21 Félibien, III, 1725, 362ff., 详细地讲述了卡洛早年的壮举。

22 Baldinucci, IV, 372.

23 Montaiglon, 1889ff.

24 Vasari, VII, 654.

25 Sandrart, 202.

26 Shaftesbury, 1732, I, 338.

27 部分译文参见Pevsner, 1940, 197。通信的完整内容最初由卡斯滕斯的朋友费尔诺于1806年发表。也参见E. Cassirer, 1919, 97–105; Heine, 1928, 108ff。

28 Webster, *International Dictionary*.

29 Vasari, II, 289.

30 *Id.*, II, 168.

31 *Id.* II, 204, 205, 217.

32 *Id.*, VI, 16.

33 *Id.*, VI, 241.

34 Baldinucci, III, 235f.

35 *Id.*, III, 183f.

36 Ridolfi, II, 203.

37 Bellori, II, 139f.

38 Soprani, II, 16.

39 Mengs, 1796, 23, 30.

40 Bottari, II, 38f. 里恰尔迪是比萨的道德哲学教授。

41 Passeri, 396.

42 Neudörfer, 1875, 78f.

43 这篇记载收录在作者马泰奥·班戴洛［Matteo Bandello］（1485—1561）的一篇著名小说中。他的老师也是他的叔叔，即圣马利亚感恩修道院的院长，因此他有充足的机会看到达·芬奇的工作场景。虽然班戴洛当时只有12岁，而小说却写于约40年后，但我们并没有理由怀疑作者回忆的真实性；参见F. Flora, 1952, I, 646 (Part I, *Novella* 58)；也参见Vasari, IV, 30。

44 Vasari, IV, 30f.

45 *Id.*,VI, 289.

46 *Id.*, VI, 600.

47 Richter, 1939, I, 35, no. 8.

48 Zilsel, 1926, 237ff.

49 1547年9月的书信；参见Aretino, ed. 1957, II, 180。

50 Dolce, ed. Barocchi, 1960, 146, 161, 187, 201.

51 Lomazzo, 34.

52 Hollanda, 1899, 98f.; English translation, Holt, 1947, 212.

53 Sandrart, 188.

54 Vasari, V, 581.

55 *Id.*, 583f.

56 Passeri, 302f.

57 Pascoli, I,19.

58 Wilkins, 1958, 34.

59 Petrarch, 1955, 106. 关于"*acidia*"一词参见下文，第五章。

60 1556年12月28日的书信；Milanesi, 1875, no. cdxxix。

61 Huizinga, 1957, 123, 125.

62 Ludwig, 1888, 114, no. 58a.

63 Vasari, VI, 600.

64 *Id.*,V, 192f.

65 *Id.*, III, 145.

66 Ridolfi, 64f.

67 Bottari, I, 296.

68 Fernow, 1806, 102f.

第四章

1 Kris and Kurz, 1934.

2 Piattoli, 1930, 131.

3 G. Borselli, *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie*, in Muratori, XXIII, ii, 113.

4 Vasari, IV, 137.

5 *Ibid.*, IV, 142f.

6 *Ibid.*, pp. 279, 288, 289.

7 Cecchi, 1956, 34f.

8 Vasari, II, 598.

9 *Ibid.*, VI, 451.

10 Gotti, 1875, I, 23; 译文转引自Symonds, 1893, I, 80。

11 Gotti, I, 136; 译文转引自Symonds, I, 315f。

12 1547年12月7日的书信；Bottari, I, 71。

13 Gaye, II, 489.

14 Frey, 1897, LXXX, 2.

15 1497年8月19日的书信；Milanesi, 1875, no. ii; Symonds, 1893, I, 79。

16 1509年10月17日（11月17日？）的书信；Milanesi, 1875, no. lxxx; Symonds, 1893, I, 221。也参见Frey, 1961, no. 35。

17 1512年10月的书信；Milanesi, 1875, no. xxxvii; Symonds, 1893, I, 233。

18 1524年1月26日的书信；Milanesi, 1875, no. ccclxxxvii; Symonds, 1893, I, 374。

19 1525年5月的书信；Milanesi, 1875, no. cccxcvii; Symonds, 1893, I, 396。

20 1542年1月20日的书信；Milanesi, 1875, no. cdxxii; Symonds, 1893, II, 68。

21 1542年10月的书信；Milanesi, 1875, no. cdxxxiv; Symonds, 1893, II, 74。

22 1549年10月的书信；Milanesi, 1875, no. cdlxv。Frey, 1961, 151, 将这封信的日期标注为1547年。

23 Frey, 1897, LXXXI.

24 Vasari, IV, 17, 21, 44, 50.

25 Kenneth Clark, 1958, 159.

26 Heydenreich, 1954, 20.

27 *Ibid.*, 19.

28 MacGurdy, 1952,134.

29 *Id.*, 1945, I, 72, 86, 96, 97; 1952, 172, 207.

30 MacCurdy, 1945, II, 538.

31 *Id.*, 1952, 209.

32 *Ibid.*, 207.

33 Vasari, IV, 18.

34 这是加尔默罗会的代理主教诺韦拉拉［Pietro da Novellara］在1501年4月3日写给伊莎贝拉·德·斯特的信；Beltrami, 1919, 65; Cartwright, 1932, I, 319。

35 Vasari, IV, 34.

36 *Ibid.*, 46f.

37 Bavetta, 1953, nos. 9–10.

38 MacCurdy, 1952, 117f.

39 雕像最后由蓬佩奥·费鲁奇［Pompeo Ferrucci］完成，现今存放于罗马朝圣者三一教堂；Hess, 1951, 186ff。

40 Baglione, 95.

41 Bellori, I, 197f. 关于巴洛奇生病的进一步研究，Olsen, 1955, 22。

42 在1573年10月2日写给乌尔比诺的西莫内托·阿纳斯塔吉［Simonetto Anastagi］的书信；Bottari, III, 84。信中提到了这幅《逃往埃及途中的休息》，如今藏于梵蒂冈美术馆；参见Olsen, 1955, 121。

43 Gronau, 1935, 200.

44 Pollak, 1913, 4; Gronau, 1935, 208.

45 Van Mander, 1906, I, 127.

46 Malvasia, II, 49.

47 Baglione, 264f.

48 Farington, 1924, IV, 192.

49 Stillman, 1961.

50 Soprani, I, 180ff.

51 Sandrart, 195f.

52 *Ibid*., 158. 下文参见Seligmann, 1948; Holmyard, 1957; Hartlaub, 1959。

53 Vasari, III, 190.

54 Vasari, V, 231ff. 瓦萨里的资料来源于吉罗拉莫·贝多利尼［Girolamo Bedoli］，后者娶了帕尔米贾尼诺的亲戚；参见Popham, 1953, 19。

55 Gualandi, 1845, II, 10, no. 153.

56 Freedberg, 1950, 87.

57 *Ibid*., 256; Popham, 1953, 20.

58 Vasari, IV, 483f.

59 Vasari, VI, 608f.

60 Soprani, II, 120f.

61 Baglione, 126.

62 Baldinucci, III, 637f.

63 Sandrart, 199.

64 Vasari, IV, 315f.

65 Hollanda, 21.

66 Armenini, 231, 236.

67 Lomazzo, 33.

68 Pini, 1548; Barocchi, 1960, 136f. 琴尼尼已经提到过类似的要求，参见第一章。

69 Ficino, *Opera omnia*, Bâle, 1576, 229; 转引自 Gombrich, 1945, 59。

70 Gutkind, 1938, 234.

71 Richardson, 1715, 34, 199, 201.

72 Du Bos, 1746, II, 19f., 54, 96, 366. 关于“平衡天才”［balanced genius］的概念，参见第十一章，第279页。

73 De Piles, 1715, 518.

74 参见下文，第237页。

75 Sandrart, 156, 157.

76 Magurn, 1955, 393.

77 *Ibid*., 288.

78 *Ibid*., 77.

79 *Ibid*., 102.

80 Rooses-Ruelens, 1898, II, 156.

第五章

1 Janitschek, 1877, 90f.

2 Ficino, 1561, II, 1365. 也参见Chastel, 1954, 129ff。

3 除此以外，其他的优秀论文参见Yates, 1947, 80ff. and *passim*。

4 *De tranquillitate animi*, XVII, 10–12; 参见Seneca, 1932, II, 285。根据塞内加所言，这是亚里士多德的话。它也曾被彼特拉克在《秘密》［*De secreto conflictu*, 1955, 174］中引用。

5 Pilgrim, 1893, 368.

6 Zilboorg, 1941, 462ff.; Lange-Eichbaum, 1956, *passim*. 也参见下文，第十二章。

7 Courbon, 1906, 44f.

8 Lange-Eichbaum, 1942, 244. 也参见波特努瓦最近的观点："艺术家往往是神经质人格。" (J. Portnoy, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIX, 1960, 193.)

9 Lowenfeld, 'Psychic Trauma and Productive Experience in the Artist', in *Art and Psychoanalysis*, 1957, 298.

10 Dracoulidès, 1952, 16.

11 *The Maxims of Marcel Proust*, edited and translated by Justin O'Brien (New York, 1961).

12 Trilling, 'Art and Neurosis', in *Art and Psychoanalysis*, 1957, 503.

13 Lamb, 1859, 434.

14 Pelman, 1912, 218.

15 Frankl, 1958, 291.

16 参见阿黛尔·朱达［Adele Juda］在1953年的研究，埃利奥特·斯莱特［Eliot Slater］和艾尔弗雷德·迈耶［Alfred Meyer］在1959年的奥斯勒学会会议上读到了他的论文；1959年7月10日的《泰晤士报》曾经报道过。

17 Schneider, 1950, 9.

18 参见上文，第53、61及后页、63、90页。

19 Pasto and Kivisto, 1953, 81f.

20 参见上文，第92页。

21 phillips, 'Introduction: Art and Neurosis', in *Art and Psychoanalysis*, 1957, p. xiv.

22 Taylor, 1928, 588.

23 Aristotle, *Problemata*, XXX, 1. (English, 1927, VII, 953[2]ff.) 文章收录在Panofsky-Saxl, 1923, 93ff。我们要承认下文都受惠于这本出色的研究著作。

24 Panofsky-Saxl, 1923, 20ff.

25 *Ibid.*, 32ff., 104ff.（菲奇诺的文章）其他人接受了菲奇诺的思想；例如，医生吉罗拉莫·弗拉卡斯托罗［Girolamo Fracastoro］(1483—1553)，*Turrius sive de intellectione*；参见Zilsel, 1926, 277。

26 Boll, 1926, 48.

27 Babb, 1951.

28 *Ibid.*, 75f.

29 Vasari, II, 285.

30 *Ibid.*, III, 78.

31 Warburg, 1932, 529.

32 关于雕像的详细分析，参见Panofsky-Saxl, 1923。

33 费拉拉大使保卢奇［Paulucci］写于1519年12月17日的信；*ibid.*, 31。17世纪提到忧郁的资料不多，比如马尔瓦西亚曾提到雷尼"忧郁的性情"［*natura malinconica*］，参见Malvasia, 1678, II, 59。此外，还有第四章和本章所提到的例子。

34 令人信服的证明参见Redig de Campos, 1946, 83ff。

35 参见上文，第74页。

36 Romano Alberti, *Trattato della nobilità della pittura*, Rome, 1585, 潘扎基曾经援引，Panzacchi, 1902, 303；也参见Panofsky-Saxl, 1923, 31。

37 Bright, 1586, chap. XX.

38 J. L. Vives, *De anima e vita*, Bâle, 1538, iii; 转引自Zil-boorg, 1941, 191。

39 S. Teresa, edited Burke, 1911, chap. vii.

40 Walker, 1958, 5.

41 *Ibid.*, 6.

42 Bandmann, 1960, 11ff.

43 Pini, 1548; ed. Barocchi, 1960.

44 *Ibid.*, 97.

45 *Ibid.*, 132.

46 *Ibid.*, 135. 治疗当然是传统的办法。*Virtù*一词具有作品品质或表现力的词义在16世纪很常见，像达妮埃莱·巴尔巴罗［Daniele Barbaro］在1556年对维特鲁威的评注（I, i）："美德在于应用"［*La virtù consiste nell'applicazione*］，*virtù*关心的是理论如何转化为实践，或思想的成形。

47 此处和下文参见第四章，第92页及之后。

48 Hartlaub, *Caspar David Friedrichs Melancholie*, 1951, 217.

49 Burton, edited by Dell and Jordan-Smith, 1955. 关于塞内加，参见上文，第99页。

50 巴布在1959年对伯顿做过很好的介绍。埃文斯［Evans］在1944年强调了伯顿的现代性。

51 整个19世纪一共出现了41个版本。

52 Grube, 1881; Kettlewell, 1882.

53 关于托马斯·厄·肯培（1380—1471），参见Kettlewell, 1882。

54 关于修道院年史的拉丁文和德文翻译，参见Sander, 1912, 519ff., 543ff。法文翻译参见Destrée, 1914, 12ff., 219 (Latin, 215ff.)。年史写于1509至1513年间。

55 参见上文，第106页。

56 根据中世纪的术语，*frenesis*也包括了忧郁的含义。

57 Sander, *op. cit.*, 显示出奥弗豪斯已经认真研究过盖伦的理论。

58 Dupré and Devaux, 1910; Destrée, 1914, 16ff., 67.

59 Thomas à Kempis, *De imitatione Christi*. "企鹅经典丛书"在1952年出版了一个简易的英文版。

60 Grube, 1881 and 1886.

61 Kettlewell, 1882, II, 120ff.

62 Heiler, 1923, 261 ff.

63 一般观点认为《圣母之死》的创作在雨果生病之前；参见Panofsky, 1953, 337。

64 Bottari, II, 486f.

65 Baglione, 102.

66 Tietze, 1906−1907, 147, n. 1.

67 Mancini, 1956, I, 218.

68 Chantelou, 1885, 记录于1665年7月22日。

69 Bellori, I, 86.

70 Sandrart, 275.

71 Malvasia, I, 327.

72 Mancini, I, 219.

73 关于安尼巴莱晚期作品的一个有力解释，参见Posner, 1960, 1ff。

74 参见第十二章，第287页。

75 Malvasia, II, 96ff.

76 *Ibid.*

77 Sandrart, 162.

78 Weizsäcker, 1936, note 174.

79 Magurn, 1955, 53f.

80 但鲁本斯对*acedia*一词的使用也许意味着他将自己的朋友看作是忧郁者；关于*acedia*，参见上文，第

102页；Saxl, 1957, 296。

81 Passeri, 112.

82 Bellori, II, 14.

83 Passeri, 114f.

84 Bellori, II, 11.

85 Passeri, 114.

86 Evelyn, ed. de Beer, 1955, V, 38.

87 Baldinucci, V, 341f., 349f.

88 *Id.*, V, 354.

89 *Id.*, V, 355.

90 *Id.*, V, 358f.

91 Kris, 1932, 169ff. 对此进行了长期研究，并结合新内容的总结，载于*Psychoanalytic Explorations*, 1953, 128ff.，作为第二部分第四章，标题为《疯狂的艺术》。关于梅塞施密特生活的大部分事实情况，我们要感谢克里斯博士的研究。

92 完整的德语原文参见Kris, 1932, 174。我们把德文"*der alle übrigen Professores und Directores für seine Feinde hat*"译为"所有教授和院长也会对他产生敌视"，而克里斯译为："他相信所有的教授和院长都会成为他的敌人"（1953，130），并将这个说法当作是"他生病的首发症状"（149）。这段文字的解释非常重要，因为克里斯认为梅塞施密特是被害妄想症的证据就基于此。如果我们的译文是正确的话，那么梅塞施密特关于自己是"学院那伙人的受害者"的想法其实并没有错。

93 这位拜访者是约翰·乔治·莫伊泽尔［Johann Georg Meusel］；参见Kris, 1932, 228。附录。

94 Friedel, *Briefe aus Wien*, 1784; 参见Kris, *ibid*。

95 Nicolai, 1785, VI, 401ff., 以下所有的引文均来自尼古拉的文章。

96 尼古拉已经从罗马那些知道梅塞施密特的人那里听说了这件事。他们还告诉他，这个年轻的德国人生活过得很简单，比起其他通常有助学金或奖学金的外国艺术生来说，他更像是一个劳工。

97 Kris, 1953, 131.

98 Ilg, 1885.

99 Feulner, 1929, 44.

100 Tietze-Conrat, 1920, 29.

101 Fuelner, *ibid.*

102 Tietze-Conrat, *ibid.*

103 Kris, 1953, 132.

104 *Id.*, 138.

105 费斯勒［1756—1839］是所有梅塞施密特的拜访者中最有趣的人，在维也纳开始了他的僧侣生涯，脱离教会后成了伦贝格大学的东方语言教授（1784年），组织了柏林共济会（1797年），最后成为了俄罗斯的福音派教会主教（1819年）。参见Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*, Vienna, 1891。

106 Panofsky, 1939, 213ff.

107 个人胸像的标题在某种程度上有一些误导作用，因为它们是在梅塞施密特死后被加上的。

108 Kris, 1953, 136："大部分胸像的表现力都无法让人轻易理解"；144："梅塞施密特的胸像常常给人留下一种表现不一致的印象；某些不同的模仿元素还会引发他人之间的对立意见。"

109 *Ibid.*, 144.

110 *Ibid.*, 134f., 有着更全面的陈述。

111 要回溯至维特鲁威的第三卷引言。

112 关于菲奇诺和后来哲学家的鬼神信仰，参见Walker, 1958。

113 A. Marx, 1929.

114 Kris, 1953, 142.

115 *Ibid.*, 145f., 150.

116 *Ibid.*, 141. 克里斯提及了其他一些，尤其是同情他的作者。

117 Kris, 1953, 129.

第六章

1 Zilboorg, 1936, 271.

2 我们要感谢科林·艾斯勒，格维兹勒伊松和崔普提供的重要信息。

3 Vasari, V, 208, 210.

4 Pelman, 1912, 69f.

5 现代学者已经清楚地认识到统计数据的缺陷，比如乔治·辛普森［George Simpson］写的导言，参见Durkheim, 1951, 18ff。

6 Morselli, 1882, 244.

7 Fedden, 1938, 145.

8 但根据迪尔凯姆的观点，“自杀在18世纪仅稍有增加”，Durkheim, 1951, 368。

9 Motta, 1890.

10 此处及下文的援引参见Bartel, 1960, 145。不过，应该指出的是英国在19世纪的自杀行为似乎比其他任何欧洲国家都要少；Durkheim, 1951, 160。

11 Bartel, 1960, 149.

12 Fedden, 1938, 155.

13 Piker, 1938, 97ff.

14 费登似乎是一个例外。

15 Zils, 1913, 192. 这篇文章来源于阿尔贝蒂·冯·凯勒［Albert von Keller］的自传。

16 安尼巴莱·卡罗［Annibale Caro］于1538年2月16日写的书信；Bottari, III, 199。

17 Vasari, V, 167.

18 *Ibid.*, 170.

19 *Ibid.*, 169.

20 *Ibid.*, 172f.

21 Kusenberg, 1931, 1.

22 Roy, 1920, 82–93.

23 *Ibid.*, 92.

24 Durkheim, 1951, 327.

25 Roy, 1920, 88.

26 Venturi, 1929, IX, iv, 1261.

27 Baglione, 61.

28 Ridolfi, I, 399.

29 Verci, 1775, 156f.

30 Hempel, 1924, 47.

31 Pascoli, I, 302.

32 Portoghesi, 1958, 17: 来自贝洛里对巴廖内的注释。

33 Chantelou, 1885, 在1665年10月20日的记录条目。

34 Passeri, 365f.

35 Bertolotti, 1881, II, 32ff.

36 Pascoli, I, 302.

37 Passeri, 365.

38 Pascoli, I, 303f.

39 Bertolotti, 1881, II, 37ff.

40 Marabottini, 1954, 116.

41 Passeri, 184.

42 Baldinucci, V, 314f.

43 Sandrart, 289.

44 Fogolari, 1913, 365. 这本佚名作者的笔记本［*Zibaldon*］如今藏于威尼斯主教神学院的图书馆。

45 Houbraken, 1880, 156, 写了彼得·凡·拉尔投水自尽。他可能从德·皮勒那里得知了这个信息（1699, 427）。但彼得·凡·拉尔的密友桑德拉特却并没有提到他自杀，消息灵通的帕塞里（参见第160页）则说他是死于梅毒。关于德维特，参见Houbraken, 406f。

46 *Ibid.*, 124ff.

47 Woodward, 1949, 35.

48 Edwards, 1808, 285.

49 Lépicié, 1752, II, 114.

50 Dezallier d'Argenville, 1762, IV, 423f.

51 Lépicié, 1752, II, 115f.

52 *Nouvelles archives de l'art français, 2e serie*, VI, 1885, 206.

53 Hannover, 1907.

54 Justi, 1898, II, 75ff.

55 Tesdorpf, 1933, 78.

56 Sedlmayr, 1930, 117ff. 关于一个对泽德尔迈尔假设的批评，也参见Kris, 1932, 172。

第七章

1 关于佩利尼和菲伯·迪·波焦，参见Frey, 1961, 78, 105, 365f.; *id.*, 1897, 504f。关于路易吉·德尔·里奇奥和切奇诺·布拉奇，参见Steinmann, 1930 and 1932; Frey, 1897, no. lxxiii, 355ff。

2 Frey, 1961, 166; 米开朗琪罗在1551年3月7日的书信；Symonds, 1893, II, 97。讨论米开朗琪罗和维多利亚·科隆纳的研究，参见Tolnay, 1960, V, 51ff。

3 Eissler, 1961, 131.

4 Panofsky, 1939, 180.

5 Steinmann-Wittkower, 1927, 56, no. 307.

6 E. g. Gotti, 1975, I, 231.

7 C. Frey, 1892, 104; *Facezie*, 1622, edited by Floerke, 1913, 78.

8 Bode, 1921, 197.

9 Manetti, edited by Toesca, 1927, 21.

10 Malvasia, 1678, II, 72.

11 意大利文*torre*是*togliere*的缩写，即“娶个女人”，也就是结婚的意思。

12 Golzio, 1936, 31.

13 Vasari, IV, 366f.

14 Passavant, 1860, II, 281.

15 Portigliotti, 1920, 23ff.

16 Golzio, 1936, 181ff. 下文是一首写在纸张背面的诗歌意译，藏于牛津阿什莫尔博物馆。所有带着爱情诗的素描的阐释和讨论，参见Fischel, 1925, *Abteilung* 6, 306ff。

17 Vasari, IV, 355.

18 *Ibid.*, 382.

19 Golzio, 1936, 30. 内在证据让我们把这封信的日期定为1514年，署名页已经遗失，戈尔齐奥对这封信提出的问题进行了讨论。

20 参见上文，第91页及之后。

21 Vasari, II, 620f.

22 米拉内西发表了这些材料，参见Vasari, III, 490。

23 *Ibid.*, II, 628.

24 Milanesi, in Vasari, II, 633ff.

25 卢克雷齐娅的父亲死于1450年，当时她年仅15岁；因此，瓦萨里关于她父亲悲痛的评论是错误的。

26 Villari and Casanova, 1898, 43.

27 Vasari, II, 520; Maritain, 1946, 55.

28 *Ibid.*, 163.

29 Schapiro, 1947, 131.

30 Milanesi, 1856, III, 281; Bacci, 1929, 130ff.

31 Drey, 1927, 16, 113f.

32 *Ibid.*, 22, 116.

33 Vasari, IV, 467.

34 *Ibid.*, IV, 222.

35 瓦萨里使用了*giostra*一词，即比武的意思。用这类词来表示色情内容是中世纪的常见做法；参见Huizinga, 1924, 151。

36 Vasari, IV, 225.

37 *Ibid.*, 630. 译文采用de Vere, VI, 223f。

38 Baglione, 60.

39 Passeri, 74. 根据帕萨利的记载，凡·拉尔死于疾病。关于另一个传闻，参见第六章，注45。

40 Sandrart, 183.

41 Baldinucci, III, 725f.

42 *Ibid.*, V, 431.

43 1647年3月18日的书信；Pollak, 1913, 54。

44 Baglione, 75.

45 Prota-Giurleo, 1953, 68ff.

46 此处和下文中的资料参见Bertolotti, 1876, 193−220; Orbaan, 1927, 158; Passeri, 122。

47 在妻子还活着时，与小姨子发生性关系在当时被视为乱伦。

48 Passeri, 118.

49 Hess, 1935, 34.

50 Sandrart, 209.

51 Mancini, 1956, I, 252.

52 Passeri, 117 and *passim*.

53 *Ibid.*, 128.

54 Morpurgo, 1921, lxii, no. 85.

55 1506年9月8日的书信。Heidrich, 1918, 143.

56 Conway, 1958, 55.

57 Heidrich, 1918, 139.

58 下文的其他著作包括了Huizinga, 1924, 146ff.; Burckhardt, 1944, 261（章节:《道德与宗教》）; Robb, 1935, 176ff。

59 Symonds, 1877, II, 254ff.; Vittorio Rosso, *Storia letteraria d' Italia. Il Quattrocento* (Milan 1938) , 127ff.

60 A. della Torre, 1902, 297.

61 卡斯蒂廖内（1528年），采用了托马斯·霍比爵士［Sir Thomas Hoby］的译文（1561年），1948，315，317。

62 Landucci, 1883, 346. 为了更适合现代的读者，译者艾丽斯·德·罗森·杰维斯在翻译成英文时对原文进行了修改，Alice de Rosen Jervis, 1927, 274。

63 *Ibid.* 英文同样无法完全体现出这段原文。

64 Sandulli, 1934, 305.

65 Davidsohn, 1927, IV, iii, 320.

66 Villari and Casanova, 1898, 61, 63.

67 *Ibid.*, 507.

68 Landucci, 1883, 251。英译版，第201页。

69 *Ibid.*, 273f. 及218（英译版）。

70 Davidsohn, 1927, IV, iii, 321.

71 Burckhardt, 1908, II, 362, 363.

72 Beltrami, 1919, 4f.

73 下文的整段材料完好地收录在Möller, 1928, 139ff。

74 Eissler, 1961, III. 关于原文和翻译，参见Richter, 1939, I, 385, no. 676。

75 *Ibid.*

76 Vasari, VI, 379.

77 *Ibid.*, 380.

78 *Ibid.*, 386f.

79 G. della Valle, 1786, III, 244. 我们要感谢马里奥·普拉［Mario Praz］教授的慷慨帮助，他翻译了这段艰深难懂的资料。英语体现不出原文中的双关语和淫秽典故。

80 Kupffer, 1908, 80, 162.

81 Eekhoud, 1900, 277ff.

82 Sandrart, 234.

83 Vasari, III, 277, n. 2.

84 *Ibid.*, V, 71.

85 Baldinucci, IV, 634.

86 *Ibid.*, V, 213ff.

87 Soprani, II, 205.

88 *Rep.* 401b. 采用康福德［F. M. Cornford］的译文，1941, 87f。

89 Janitschek, 1879, 78.

90 Wackernagel, 1938, 300; Schnitzer, 1923, I, 392ff., II, 807f.

91 Blunt, 1940, 118, 载于富有启发性的《特兰托会议和宗教艺术》一章。

92 整封信的译文参见Symonds, II, 51ff。

93 Rosa, 1892, I, 237f.

94 Bottari, III, 532ff.; 整封信的译文参见Holt, 1947, 252。

95 关于阿曼纳蒂和耶稣会的关系，参见Pirri, 1943, 6ff。

96 Vasari, IV, 188.

97 Brosses, 1931.

第八章

1 Walpole, 1937, V, 221f.

2 此处和下文参见Baader, 1860, I, 14ff.; Lochner, in Neudörfer, 1875, 86ff.; Lossnitzer, 1912, 94ff., xxvff。施托斯将这笔钱投资一个商人雅各伯·巴纳［Jacob Baner］。巴纳偿还了以后，建议施托斯继续投资另一个商人，但却被后者挪用了。施托斯认为他的不幸都是因为巴纳的糟糕建议。施托斯相信伪造信件可以让法官相信巴纳没有归还这笔钱。

3 Zülch, 1938, 50.

4 Bredius, 1916, 47ff.

5 Pascoli, I, 177ff.

6 Landucci, 1883, 93; English translation by A. de Rosen Jervis, 1927, 77.

7 *Ibid.*, 305, 308; English translation 243, 245.

8 Burckhardt, 1944, 275.

9 Landucci, 1883, 258f.; English translation 206.

10 Butzbach, 1869 and 1933.

11 Davidsohn, 1900, II, 184; 1922, IV, i, 327ff.; 1927, IV, iii, 221f.

12 Landucci, 16. 这份资料出现在I. 德尔·巴迪亚［I. del Badia］编写的一份笔记中。English translation, 14.

13 Schlosser, 1912, I, 44 (Comm. II, 18); Schlosser, II, 89, 已经证明文章节选自Vitruvius, bk. VI, preface, 2。我们采用了米德尔莫尔［Middlemore］的译文（载于Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance*, 1878, republished 1944, 84）。

14 Salzman, 1927, 215.

15 Burckhardt, 1944, 274.

16 Cellini (Roscoe's translation), 1847, 338.

17 Price, 1914, 727. 有关其他精神病学研究，参见Lange-Eichbaum, 1956, 507。

18 Goethe, 1910, vol. IX, 471（切利尼的《自传》附录）。

19 Mabellini, 1885, 119.

20 下文具体参见Greci, 1930, 10ff。对切利尼犯事的简单概述让人瞠目结舌，他涉入严重争吵的时间发生在1516、1523、1524、约1541、1556年；偷盗（未经证实）：1538、1545年；鸡奸：1523、1543、1548、1557年；凶杀：1529、1534和1540年。

21 Cellini, edited Roscoe, 1847, 486.

22 此处及下文的援引参见Bottari, V, 247ff。

23 Venturi, 1937, X, iii, 400.

24 Bottari, III, 156. 书信的日期为1546年4月。

25 1559年7月12日寄给菲利普二世的书信。Crowe and Cavalcaselle, 1877, II, 513ff.

26 Proske, 1956, 10.

27 下文的资料参见Bertolotti, 1881, II, 19, 49–76。（补充贝尔托洛蒂的）所有相关文献的意译文和英译文，参见Friedlaender, 1955, 269–293。

28 Friedlaender, 1955, 289.

29 *Id.*, 1948, 27ff.

30 Rott, 1933, 8ff. 像卡拉瓦乔一样，维茨似乎喜欢街头争吵，易让他和警察发生冲突。

31 被监禁；后来被指控杀害了他的妻子。但这些资料并没有定论，参见Puerari, 1957, 76ff。

32 Venturi, 1932, IX, iv, 319; Borghesi and Banchi, 1898, 444f.

33 Baglione, 241, 将他说成了"流氓和愤怒疯狂的杀手"。

34 Prota-Giurleo, 1953, 85f.

35 Palomino, 1947, 989ff.; Wethey, 1955, 12ff. 相信有关卡诺的暴力故事应该是假的。

36 Bertolotti, 1881, I, 70.

37 *Ibid.*, 71.

38 *Ibid.*, 65f.

39 *Ibid.*, II, 65f.

40 Baglione, 147.

41 Passeri, 226ff.

42 *Ibid.*, 233.

43 Crinò and Nicolson, 1961, 144.

44 Bertolotti, 1881, II, 61ff.

45 巴廖内于1603年9月13日在法庭读了这封信。

46 引自真蒂莱斯基1603年9月14日在法庭的证词。Bertolotti, 1881, II, 63. 也参见Friedlaender, 1955, 278f.; Martinelli, 1959, 82ff.; Salerno, 1960, 103。

47 原文是"*avrebbe fatto assai buon profitto nella virtu*"。*Virtù*有关"作品品质"的解释，参见上文，第五章，注46。

48 Baglione, 245.

49 Bertolotti, 1881, II, 84.

50 Cellini, 1906, I, 278 (Bk. I, lxxiv).

51 Carré, 1891, 499f.

52 马克斯·J. 弗里德伦德尔［Max J. Friedländer］的这句措辞载于*On Art and Connoisseurship*。

53 相关评论参见Mitchell, 1960, 455ff。

54 Vasari, VII, 550.

55 Symonds, 1893, I, 50, 翻译了贡蒂威的传记，如上所述，我们没有理由假设这个故事是虚构；参见Tolnay, 1943, 202。

56 Neudörfer, 1875, 198.

57 荷加斯本人回忆道："……在我的版画被盗版刻印了大大小小各种尺寸后，我于1735年向议会申请赔偿，并以如此宽容的方式得偿所愿，这不仅解决了我个人的问题，也让这个国家的印刷业大有可为。" Ireland, 1798, III, 35; Dobson, 1891, 50f.

58 Baldinucci, V, 95. 据基特森［Kitson］和罗特利贝格尔［Röthlisberger］所言，克劳德于1635年左右开始制作《真理之书》，主要是为了保护自己的名誉。(1959, 14ff., 328ff.)

59 Guillet de Saint-Georges, 1854, I, 88f.

60 *Ibid.*

61 Félibien, 1725, IV, 265.

62 Jentsch, 1925, 228ff.

63 有关造假的文献资料浩瀚如海，参见Robert G. Reisner, *Fakes and Forgeries in the Fine Arts. A Bibliography*, New York, 1950，提到了859本参考文献。有关这个主题最好的一本参考文献参见Kurz, 1948。

64 Baglione, 149f.; Kurz, 1948, 32.

65 Smith, 1949, 5f.

66 *Ibid.*, 122.

67 *Ibid.*, 175. 风景画家罗伯特·克罗内死于1779年。

68 Bertolotti, 1880.

69 *Id.*, 1881, I, 147.

70 *Ibid.*, I, 128f.

71 Gotti, 1875, I, 203; Symonds, 1893, I, 440.

72 关于此处和下文的完整资料，参见Bertolotti, 1881, I, 143f., II, 126-161。

第九章

1 Wickram, 1555; modern edition, 90.

2 Vasari, IV, 118f.

3 Malvasia, 1678, I, 366. 关于现代的观点和更多相关文献，参见Gnudi, 1956, 71。

4 Van Mander, 1936, 216.

5 Baldinucci, III, 373.

6 Passeri, 287ff.

7 Smith, 1949, 59.

8 *Ibid.*, 1.

9 *Ibid.*, 182.

10 *Ibid.*, 180f.

11 *Ibid.*, 108f.

12 *Ibid.*, 227.

13 *Ibid.*, 193f.——威廉·比奇爵士［Sir William Beechey］，R. A.，画家，1753—1839。

14 Woltmann, 1874-1876, II, 43.

15 *Ibid.*, II, 42.

16 更多参考参见Gantner, 1960, 202, 205, and *passim*。

17 Woltmann, 1872, 195.

18 Trivas, 1941, 9.

19 Houbraken, 48.

20 Sandrart, 170.

21 Collins, 1953.

22 Houbraken, 218.

23 *Ibid.*, 136.

24 Sandrart, 174.

25 Bredius, 1915ff., I, 203, 212f.; VII, 141.

26 *Ibid.*, I, 9ff., 25.

27 De Vries, 1948, 17. 下文内容参见第19页及后页。

28 Bredius, 1910, 62ff.

29 *Ibid.*

30 Schultze, 1867.

31 Pelman, 1912, 130.

32 Burton (first edition, 1621), 1927, 198, 199. 对烈酒的热情还在延续。菲尔丁［Fielding］在1750年预测如果“继续像目前全盛期这么”喝的话，20年后就不剩几个普通人还会喝杜松子酒了［*An Enquiry into the Causes of the Late Increase of Robbers*］。一年后，荷加斯发表了他的版画《杜松子酒小巷》［*Gin Lane*］——对此恶习的最愤世嫉俗的控诉。

33 Cudell, 1927.

34 Dézallier D'Argenville, 1762, III, 219. (First edition 1745-1752.)

35 *Reizen van Cornelis de Bruyn door de vermaardste delen van Klein Azie*, Delft, 1698; 被胡奇韦夫援引，Hoogewerff, 1952, 109f。

36 Passeri, 73.

37 Dézallier D'Argenville, 1762, III, 219.

38 Houbraken, 270f.

39 Vasari, VI, 609ff.

40 Cellini, 1847, 59ff.

41 Gronau, 1932, 503f.

42 Vasari, II, 681.

43 *Ibid.*, IV, 164. 也参见下文第十一章，第263页。

44 Passeri, 357f.

45 *Ibid.*, 352f.

46 *Ibid.*, 95.

47 *Ibid.*, 95f.

48 Malvasia, 1678, 45, 47, 57, *passim*.

49 Baldinucci, IV, 21f. 可对比桑德拉特，280f。

50 Soprani, I, 141f.

51 *Ibid.*, I, 277.

52 *Ibid.*, I, 314f.

53 *Ibid.*, II, 171.

54 Martínez, *Discursos practicables*, 转引自Aznar, 1950, 175。

55 Pacheco, 1956; Cossio, 1908, 477.

56 Translation in Byron and Rice, 1931, 181.

57 Aznar, 1950, 169ff., Marañón, 1956, 291ff.

58 Meyer, 1873, 10; Hieber, 1923, 10.

59 Sandrart, 154.

60 Baldinucci, V, 303f.

61 关于艺术家的更多信息，参见Seznec and Adhémar, 1960, 115; Hautecœur, 1950, III, 269。.

62 Wackernagel, 1938, 353, 比如，瓦克纳格尔把多纳泰罗当作“艺术家面对金钱和其他财产无动于衷的”一个早期例子。

第十章

1 Pliny, ed. Sellers, 1896.

2 Politian, ed. Wesselski, 1929, 27.

3 Castiglione, 1960, 178 (bk. II, lxxvi).

4 Gougenot, 1854, 217f.

5 Colasanti, 1905.

6 Vasari, VI, 182.

7 Colasanti, 1905, 413ff., 423; Vasari, VI, 195.

8 Colasanti, 423.

9 *Ibid.*, 438.

10 *Ibid.*

11 Gaye, II, 278f.

12 Colasanti, 1905, 439.

13 *Ibid.*, 434.

14 *Ibid.*, 428.

15 *Ibid.*, 430.

16 Vasari, VII, 42.

17 Pevsner, 1940, 39ff.

18 由阿戈斯蒂诺·韦内齐亚诺［Agostino Veneziano］创作的一幅作品日期为1531年；而由埃内亚·维科［Enea Vico］创作的其他画则没有署上日期。班迪内利骄傲地提到了"我的学院"［*mia accademia*］（Colasanti, 1905, 429）和前者的版画；后者也许是在他口述完回忆录后才完成的。也参见Pevsner, *loc. cit*。

19 最好的调查，Chastel, 1954, 7ff。

20 关于这个过程，Yates, 1947; Pevsner, 1940, 8ff。

21 Pevsner, 42ff.

22 *Ibid.*, 298.

23 Drey, 1910, 51 note.

24 下文参见Missirini, 1823, 23ff., 27ff., 36。

25 1593年7月21日的书信；Gronau, 1935, 226。

26 Missirini, 1823, 65; Körte, 1935, 9 and *passim*; Heikamp, 1959, 176.

27 Baldinucci, V, 439.

28 *Ibid.*, V, 454.

29 Ozzola, 1908, 57ff.

30 Baglione, 134.

31 Houbraken, 1880, 182.

32 Hogarth, 1833, 25.

33 Dézallier d'Argenville, 1762, IV, 81.

34 Lépicié, 1752, I, 113.

35 下文参见Fleming, 1955, 118ff。

36 Baglione, 255.

37 Passeri-Hess, 122.

38 Malvasia, 1678, II, 59.

39 Baldinucci, IV, 620ff.

40 Pascoli, I, 131f.

41 Wittkower, 1948, 50f.

42 Dufresnoy, 1695, 348.

43 Roger de Piles, 1699, 441.

44 Baldinucci, III, 149.

45 Malvasia, II, 188.

46 Fleming, 1955, 118ff.

47 Sandby, 1862, 42.

48 Frey, 1930, II, 31–48: 这些事情的完整资料也可参见A. del Vita, 1958, 15ff。

49 Baglione, 183, 177.

50 Chantelou, 1885: 事件发生在1665年10月6日。

51 Depping, 1855, IV, 538.

52 Bellori, I, 258.

53 1690年6月10日的书信，Bottari, II, 85。

54 Northcote, 1898, 223.

55 Passeri-Hess, 22.

56 Malvasia, I, 295.

57 *Ibid.*, 23, 68.

58 *Ibid.*, 264.

59 *Ibid.*, II, 177f.

60 Baldinucci, IV, 54.

61 Malvasia, II, 13.

62 Pastor, 1927, XI, 648.

63 Baldinucci, IV, 230–233. 乔万尼的湿壁画《夜》位于宫殿舞厅。

64 Passeri-Hess, 108.

65 下文参见Bertolotti, 1876, 129ff.; Lanciarini, 1893, 107ff., 117ff.; Heikamp, 1959, 185ff.; *id.*, 1960, 45ff。

66 也参见Körte, 1935, 75f。

67 下文参见Bellucci, 1915; Costantini, 45ff。

68 Passeri-Hess, 56.

69 Bottari, V, 88f.

70 Passeri-Hess, 64f.

71 *Ibid.*

第十一章

1 Lerner Lehmkuhl, 1936, 36ff., 50, and *passim*.

2 Hauser, 1951, 466.

3 Wittkower, 1958, 211.

4 Waldburg-Wolfegg, 1939, 13.

5 Vasari, IV, 15.

6 Cellini, 1847, 126.

7 Ridolfi, I, 249.

8 Gaye, I, 141f. 其他例子参见Wackernagel, 1938, 354。

9 Bottari, VIII, 28f.

10 *Ibid.*, VIII, 31. 更多的书信也参见Kristeller, 1901, 496ff.；关于福斯蒂娜的胸像，参见Levi, 1931, 63f。

11 Gaye, III, 440–443.

12 Dhanens, 1956, 350, 354.

13 Gaye, III, 468ff.

14 我们感谢詹姆斯·霍尔德鲍姆教授［Pro. James Holderbaum］好心提供的这个信息。

15 Pieraccini, 1925, II, 144.

16 此处及下文参见Giovannozzi, 1932, 505ff。

17 Gaye, III, 536.

18 Giovannozzi, 1932, 522.

19 Antal, 1947, 282.

20 Krautheimer, 1956, 7ff., 365, and *passim.*

21 Wackernagel, 1938, 353ff.，提供更多有关佛罗伦萨艺术家财务状况的材料。

22 Symonds, 1893, I, 149.

23 Weixlgärtner, 1914, 19.

24 Heidrich, 1918, 37f.

25 *Ibid.*, 38.

26 *Ibid.*, 39.

27 *Ibid.*, 37.

28 *Ibid.*, 48.

29 Reicke, 1940, IV, 500.

30 Heidrich, 1918, 114.

31 *Ibid.*, 116.

32 *Ibid.*, 112.

33 *Ibid.*, 176.

34 Golzio, 1936, 56, 60, 102, 108, 116f., and *passim.*

35 Crowe and Cavalcaselle, 1877, II, 507f. (text); 译文参考于II, 231f。

36 *Ibid.*, 518f., 305f. (translation).

37 1561年8月17日的信，*Ibid.*, 520f., 310 (translation)。

38 *Ibid.*, 326.

39 *Ibid.*, 527, 327 (translation).

40 *Ibid.*, 344.

41 *Ibid.*, 536, 381 (translation).

42 *Ibid.*, 541, 408 (translation).

43 *Ibid.*, 364ff.

44 Vasari, VII, 459.

45 Tietze, 1936, I, 210f., 提到瓦格斯的肖像后来被改换成为希奥布［Hiob］。

46 Fairbairn, 1938.

47 Farington, 1924, I, 100.

48 Baldinucci, 1948, 143

49 关于其他例子，参见Kris and Kurz, 1934, 51f。

50 Baldinucci, 1948, 80.

51 *Ibid.*, 117.

52 Domenico Bernini, 1713, 125.

53 Baldinucci, 1948, 118.

54 下文参见Chantelou, 1885, and *passim*。

55 Wittkower, 1961, 517, 统计了贝尼尼巴黎之行相关的所有收入。

56 Magurn, 1955, 391.

57 *Ibid.*, 394.

58 Bellori, I, 252.

59 Evers, 1942, 385.

60 Thieme, 1959, 38ff., 对鲁本斯的作品价格做过一个有用的调查。也参见于上文，第二章，第24页。

61 Evers, 1942, 474, 477.

62 Baldinucci, V, 307. 巴尔迪努奇对伦勃朗详细的了解是通过后者的学生凯尔［B. Keil］，他曾于1656至1687年间居住在意大利。

63 Rosenberg, 1948, 13ff.

64 Baldinucci, V, 306.

65 Justi, 1933, 168, 171.

66 *Ibid.*, 733ff., 一份详细报告对委拉斯克斯授职的原因进行了旷日持久的调查。

67 *Ibid.*, 746.

68 Waterhouse, 1941, 3.

69 Cotton, 1856,73,149; Leslie and Taylor, 1865, I, 101; Waterhouse, 1941, 13.

70 Northcote, 1818, I, 103.

71 *Ibid.*, II, 226.

72 *Ibid.*, II, 321.

73 *Ibid.*, II, 322.

第十二章

1 Philo, *De monarchia*, I, 216M (II *fr.*1010), 转引自 Schweitzer, 1925, 102。

2 参见上文，第四章，第93页；第七章，第175页。

3 根据Kretschmer, 1936, 258，我们可能会说“性格”这个词强调整体人格的情感方面，并且包括了教育和环境等外部因素。

4 Burchkardt, 1934, XIII, 179.

5 但是参见哈特劳伯和魏森费尔德在1958年提出的不同观点。Lange-Eichbaum, 1956, 106, 提问：“有人可以在完全不了解创作者的情况下，仅从他的作品构想出他的个性吗?”但他却从未回答这个问题。Collingwood, 1938, 316, 强烈反驳了“有关自我表现的谬论”。

6 Vasari, III, 566, 589.

7 Wescher, 1950, 3ff.; Hocke, 1957, 150ff.

8 Geiger, 1954, 45.

9 Legrand and Sluys, 1955, 106.

10 Comanini, 1591, 50f.

11 *Ibid.*, 46.

12 有关这个问题的进一步深入探讨，参见Kris, 1932, 199f。

13 Hocke, 1957, 73.

14 Comanini, 32. 我们引用了这首诗文的一段试译文，不过勒格朗和斯吕认为译文有误（Legrand and Sluys, 1955, 113）。

15 *Ibid.*, 29.

16 Lombroso, 1882. 关于隆布罗索和他的影响力，Lange-Eichbaum, 1956, 171ff。

17 Pannenborg, 1917 and 1920. 也参见Plaut, *critique*, 1929, 238ff。

18 Cardanus, 1561, 504.

19 Kretschmer, 1931, 51ff., 87, 193.

20 *Id.*, 1921.

21 Pinder, 1926, 142ff.

22 参见第六章，第149页。

23 Hartlaub and Weissenfeld, 1958.

24 参见上文，第四章，第394页。

25 Max Nordau (1849−1923); 引自 *Times Literary Supplement*，1956年5月4日。

26 Kris, 1952, 25ff., 60, and *passim*.

27 Freud, 1910, and 1943, VIII, 127−211.

28 Schapiro, 1956, 147ff., 1955−1956, 3ff.

29 Eissler, 1961.

30 Jones, 1955, II, 86; 也被夏皮罗援引，Schapiro, 1955−1956, 8。

31 Jones, II, 480.

32 参见上文，第五章，第131页。

33 Schapiro, 1955−1956, 3ff.

34 Davidsohn, 1927, IV, iii, 366. 也参见第八章，第206页及后页。

35 Jones, 1913; reprinted, 1923, 226−244.

36 Vasari, V, 609.

37 Vasari, V, 19, and *ibid.*, note 1 (text of edition of 1550).

38 参见贡布里希对瓦萨里的分析研究，1954，6。

39 Jones, 1913 (edition of 1923, 240).

40 Scharf, 1935, Catalogue, nos. 4, 51.

41 也参见Fraenckel, 1935, 216。

42 Vasari, V, 20.

43 Jones, 1955, II, 386.

44 参见上文第五章，第132页。

45 Esche, 1954, 26, 29, and *passim*.

46 Reitler, 1916−1917, 205ff.

47 Pasto and Kivisto, 1953, 76.

48 参见上文，第286页。

49 Read, 1937, 198.

50 Zuccaro, 1607; Goldwater and Treves, 1947, 115.

51 Ghiselin, 1958, 58.

52 Sweeney, 1946, 7.

53 *The New American Painting As Shown in Eight European Countries 1958−1959*, New York, Museum of Modern Art, 1959, 20.（援引自 *Possibilities* I, 1947−1948冬。）

54 *Ibid.*

致 谢

在本书的写作过程中，朋友和同事们富有启发性的讨论帮助我们明晰思路。对于最后的定稿，他们共同承担着一份不具名的职责。我们将心怀感激地提到为我们提供宝贵信息的科林·艾斯勒［Collin Eisler］，S. J.格维兹勒伊松［S. J. Gudlaugson］，奥特·库尔茨，乌利希·米德尔多夫［Ulrich Middeldorf］，西摩·斯利瓦［Seymour Slive］和J. B.崔普［J. B. Trapp］。这本书大部分的内容尚在草案阶段时，我们就从朋友保罗·冈兹［Paul Ganz］敏锐的批评中获益良多。我们也会记得如果没有亨利·W.西蒙［Henry W. Simon］，这本书绝不会写成现在这个样子，早在1954年他就好心地阅读过一些章节，并评论鼓励我们。最后，要万分感激纽约的玛格丽特·舍甫琴科［Margaret Ševčenko］，她令人惊叹地整理出一份干净利落的打字稿，并为文风和内容提出了无数中肯的建议。而在伦敦负责校样的南希·唐恩［Nancy Dunn］则让这本书在最后环节中大大改善，在此向她表示衷心的感谢。

在收集插图的过程中，我们得到了贺斯特·格尔森［Horst Gerson］、迈克尔·基特森［Michael Kitson］、格雷戈里·马丁［Gregory Martin］、J. J. 珀尔厄克［J. J. Poelhekke］，尤其是罗马赫尔茨安南图书馆的希尔德加德·吉斯［Hildegard Giess］的大力协助。此外，我们还要感谢以下的出版商和作者们，允许我们引用他们版权所属的文字内容：

纽约倍思克图书出版集团和伦敦霍加思出版社共同出版的恩斯特·琼斯的《西格蒙德·弗洛伊德的生平和作品》［*Sigmund Freud, Life and Work*］（1955年）；伦敦巴茨福德公司出版，约翰·哈维［John Harvey］的《哥特世界》［*The*

Gothic World]（1950年），我们复制了其中一张地图；剑桥大学出版社，G. G. 库尔顿的《艺术和宗教改革》[*Art and the Reformation*]（1928年）和N. 佩夫斯纳[N. Pevsner]的《美术学院的历史》[*Academies of Art Past and Present*]（1940年）；伦敦乔纳森·凯普出版社，爱德华·麦柯迪[Edward MacCurdy]的《达·芬奇笔记》[*The Notebooks of Leonardo da Vinci*]（1952年）和《达·芬奇思想》[*The Mind of Leonardo da Vinci*]（1952年）；乔纳森·凯普出版社和纽约克诺普夫出版集团，艾丽斯·奥里戈[Iris Origo]的《普拉托商人弗朗西斯科·迪·马尔科·达蒂尼》[*The Merchant of Prato Francesco di Marco Datini*]（1957年）；伦敦登特父子公司，艾丽斯·德·罗森·杰维斯[Alice de Rosen Jervis]英译的《一个佛罗伦萨人从1450至1516年的日记》[*A Florentine Diary from 1450 to 1516*]（1927年）；哈佛大学出版社，露丝·桑德斯·马古恩[Ruth Saunders Magurn]的《鲁本斯书信》[*The Letters of Peter Paul Rubens*]（1955年）；哈佛大学出版社和伦敦海纳曼公司，哈蒙[Harman]编辑，琉善的《作品集》[*Works*]（第三卷，洛布古典丛书）；伦敦麦克米兰公司，K. 杰克斯-布莱克[K. Jex-Blake]翻译的《老普林尼的艺术史文献》[*The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*]（1896年），塞勒斯[E. Sellers]注释作序；伦敦约翰·穆莱出版社，朱莉娅·卡特赖特[Julia Cartwright]的《伊莎贝拉·德·斯特：曼图亚侯爵夫人》[*Isabella d'Este: Marchioness of Mantua*]（1932年）；普林斯顿大学出版社和牛津大学出版社，伊丽莎白·G. 霍尔特[Elizabeth G. Holt]的《艺术史文献》[*Literary Sources of Art History*]（1947年）；劳特里奇出版公司，J. M. 米切尔[J. M. Mitchell]翻译，彼得罗纽斯的《萨蒂里孔》[*The Satyricon*]（1923年）。

xxviii

参考书目

ALBERTI, Leon Battista: *L'Architettura. Tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli* (Florence, 1550)

On Painting. Translated with Introduction and Notes by John R. Spencer (London, 1956)

See JANITSCHEK

ANTAL, Frederick: *Florentine Painting and its Social Background* (London, 1947)

ARETINO, Pietro: *Lettere sull'arte*. Commentario di Fidenzio Pertile. A cura di Ettore Gamesasca (Milan, 1957)

ARISTOTLE: *The Works*, edited by W. D. Ross. Volume VII: *Problemata*, translated by E. S. Forster (Oxford, 1927)

ARMENINI, Giovan Battista: *Dei veri precetti della pittura* (Ravenna, 1587). Quotations from the Pisa edition of 1823

Art and Psychoanalysis (New York, 1957). With contributions, among others, by W. Phillips, E. Kris, H. Lowenfeld, L. Trilling.

AZNAR, José Canón: *Domenico Greco* (Madrid, 1950)

BAADER, J.: *Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs* (Nördlingen, 1860－1862)

BABB, Lawrence: *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642* (Michigan State College Press, 1951)

Sanity in Bedlam. A Study of Robert Burton's Anatomy of Melancholy (Michigan State University Press, 1959)

BACCI, Peleo: *Jacopo della Quercia. Nuovi documenti e commenti* (Siena, 1929)

BAGLIONE, Giovanni: *Le vite de'pittori, scultori, architetti, ed intagliatori* (Rome, 1642). Quotations from the third edition (Naples, 1733)

BALDINUCCI, Filippo: *Notizie de'professori del disegno da Cimabue in qua* (Florence, 1681－1728).

Quotations from the fifth edition, 5 volumes (Florence, 1845−1847)

Vita di Gian Lorenzo Bernini (Florence, 1682). Quotations from the edition by S. Samek Ludovici (Milan, 1948)

BANDELLO—See FLORA

BANDMANN, Günter: *Melancholie und Musik* (Cologne, 1960)

BAROCCHI, Paola: *Trattati d'arte del Cinquecento* (Bari, 1960)

BARTEL, Roland: 'Suicide in 18th Century England: The Myth of a Reputation', *Huntington Library Quarterly*, XXIII (1960), pp. 145−158

BAVETTA, Lucian, and TRAUMAN STEINITZ, Kate: 'Nutritional Concepts of Leonardo da Vinci', *The Bulletin of the National Institute of Nutrition*, III, nos. 9−10 (Los Angeles, 1953)

BEISSEL, Stephan: *Geldwerth und Arbeitslohn im Mittelalter* (Ergänzungshefte zu den 'Stimmen aus Maria-Laach' 27), (Freiburg i. B., 1884)

BELLORI, Giovanni Pietro: *Le vite de'pittori, scultori, ed architetti moderni* (Rome, 1672). Quotations from the third edition, 3 volumes (Pisa, 1821)

BELLUCCI, P. Antonio: *Memorie storiche e artistiche del Tesoro nella cattedrale dal sec.* XVI al XVIII (Naples, 1915)

BELTRAMI, Luca: *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci* (Milan, 1919)

BERNINI, Domenico: *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini* (Rome, 1713)

BERTOLOTTI, A.: 'Agostino Tassi, suoi scolari e compagni pittori a Roma', *Giornale di Erudizione Artistica*, V (1876), pp. 193−220

'Federigo Zuccari, il suo processo ed esilio nel 1581', *ibid.*, 129ff.

Artisti Belgi ed Olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII (Florence, 1880)

Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII, 2 volumes (Milan, 1881)

BIAGI, Luigi: *Jacopo della Quercia* (Florence, 1946)

BIER, Justus: *Tilman Riemenschneider* (Würzburg-Augsburg, 1925, 1930)

BIRT, Theodor: *Laienurtheil über bildende Kunst bei den Alten* (Marburg, 1902)

BLUNT, Anthony: *Artistic Theory in Italy 1450−1600* (Oxford, 1940)

BODE, Wilhelm von: *Botticelli* (Berlin, 1921)

BOLL, Franz: *Sternglaube und Sterndeutung* (Leipzig-Berlin, 1926)

BOOZ, Paul: *Der Baumeister der Gotik* (Munich-Berlin, 1956)

BORGHESI, S., and BANCHI, L.: *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese* (Siena, 1898)

BOTTARI, Giovanni: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, 8 volumes (Milan, 1822−1825)

BREDIUS, Abraham: *Johannes Torrentius Schilder, 1589−1644* (The Hague, 1909)

'Nieuwe Bijdragen over Johannes Vermeer', *Oud Holland*, XXVIII, pp. 61−64 (1910)

Künstler Inventare. (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte) (The Hague, 1915–1922)

'Waarom Jacob van Loo in 1660 Amsterdam verliet', *Oud Holland*, XXXIV, pp. 47–52 (1916)

BRIDENBAUGH, Carl and Jessica: *Rebels and Gentlemen* (New York, 1942)

BRIGHT, Timothy: *A Treatise of Melancholy* (London, 1586)

BROSSES, Charles de: *Lettres familières sur l'Italie*, edited by Y. Bézard (Paris, 1931)

BURCKHARDT, Jacob: *Die Kultur der Renaissance* (first edition, 1860).Tenth edition by Ludwig Geiger (Leipzig, 1908). English edition *The Civilization of the Renaissance* (London, 1944)

Gesamtausgabe, volumes VII and XIII (Berlin-Leipzig, 1929, 1934)

BURTON, Robert: *The Anatomy of Melancholy*, edited by Floyd Dell and Paul Jordan-Smith (New York, 1955)

BUSSE, Kurt H.: 'Der Pitti-Palast', *Jahrbuch der Preuss. Kunstsammlungen*, LI, pp. 110–132 (1930)

BUTZBACH, Johannes: *Chronica eines fahrenden Schülers, oder Wanderbüchlein* (German translation from the Latin by D. J. Becker) (Regensburg, 1869). English translation by R. F. Seybolt and Paul Monroe (Ann Arbor, Michigan, 1933)

BYRON, R., and RICE, D. Talbot: *The Birth of Western Painting* (New York, 1931)

CAMPORI, Giuseppe 'Tiziano e gli Estensi', *Nuova Antologia*, XXVII, pp. 581–620 (1874)

'Michelangelo Buonarroti e Alfonso I d'Este', *Atti e memorie della R. R. Deputazione di storia patria dell'Emilia*, N. S. VI, pp. 127–140 (1881)

CANUTI, Fiorenzo: *Il Perugino* (Siena, 1931)

CARDANUS: *De utilitate ex adversis capienda, libri iiii* (Basel, 1561)

CARRÉ, A.: *Crime et suicide* (Paris, 1891)

CARTWRIGHT, Julia: *Isabella d'Este Marchioness of Mantua 1474–1539* (London, 1932)

CASANOVA, E.—See VILLARI

CASSIRER, Else: *Künstlerbriefe aus dem neunzehnten Jahrhundert* (Berlin, 1919)

CASTIGLIONE, Baldassare: *Libro del Cortegiano* (Venice, 1528). Quotations from the edition by Carlo Cordie (Milan-Naples, 1960), and from the first English translation by Sir Thomas Hoby (1621), republished as *The Book of the Courtier* (London, 1948)

CECCHI, Emilio: *Jacopo da Pontormo. Diario* (Florence, 1956)

CELLINI, Benvenuto: *Memoirs written by Himself*. Translated by Thomas Roscoe (London, 1847) ; and by John A. Symonds (New York, 1906)

CENNINO D'ANDREA CENNINI: *Il libro dell'arte*. Edited by Daniel V. Thompson Jr (Yale University Press, 1932)

CHANTELOU, M. de: *Journal du voyage du Cav. Bernin en France*. Edited by L. Lalanne (Paris, 1885)

CHASTEL, André: *Marsile Ficin et l'art* (Genève-Lille, 1959)

Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique (Paris, 1959)

CLARK, Kenneth: *Leon Battista Alberti on Painting* (British Academy, 1944)

Leonardo da Vinci (Penguin Books, 1958)

COLASANTI, Arduino: 'Il memoriale di Baccio Bandinelli', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, pp. 406–443 (1905)

COLLINGWOOD, Robin George: *The Principles of Art* (Oxford, 1938)

COLLINS, Leo C.: *Hercules Seghers* (University of Chicago press, 1953)

COMANINI, Gregorio: *Il Figino* (Mantua, 1591)

CONDIVI, Ascanio: *Vita di Michelangiolo* (Florence, 1927) (first edition 1553)

CONWAY, William Martin: *The Writings of Albrecht Dürer* (New York, 1958) (first edition 1889)

CORNFORD, Francis Macdonald: *The Republic of Plato* (Oxford, 1941)

COSSIO, Manuel B.: *El Greco* (Madrid, 1908)

COSTANTINI, Vincenzo: *Vite avventurose dei pittori del Seicento* (Milan, 1946)

COSTELLO, Jane; 'Poussin's Drawings for Marino', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII, 296ff. (1955)

COTTON, William: *Sir Joshua Reynolds and his Works* (London, 1856)

COULTON, G. G.: *Art and the Reformation* (Cambridge, 1953) (first edition Oxford, 1928)

COURBON, P.: Étude psychiatrique sur Benvenuto Cellini (Lyons, 1906)

CRINÒ, Anna Maria and NICOLSON, Benedict: 'Further documents relating to Orazio Gentileschi', *Burlington Magazine*, CIII, 144 (1961)

CROWE, J. A., and CAVALCASELLE, G. B.: *Titian: His Lift and Times*, 2 volumes (London, 1877)

CUDELL, Robert: *Das Buch vom Tabak* (Cologne, 1927)

DAVIDSOHN, Robert: *Forschungen zur Geschichte von Florenz,* volume II (Berlin, 1900)

Geschichte von Florenz, volumes IV, 1, IV, 2, IV, 3, (Berlin, 1922, 1925, 1927)

DE PILES, Roger: *Abrege de la vie des peintres* (Paris, 1699) (Quotations also from the edition Paris, 1715)

DEPPING, G. B.: *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV* (Paris, 1855)

DESTRÉE, Joseph: *Hugo van der Goes* (Brussels, 1914)

DE VRIES, A. B.: *Jan Vermeer van Delft* (London, 1948)

DÉZALLIER D'ARGENVILLE: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, 4 volumes (Paris, 1762) (first edition 1745–1752)

DHANENS, Elisabeth: *Jean Boulogne* ('Verhandelingen Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen... Klasse der Schone Kunsten Nr. 11') (Brussels, 1956)

DOBSON, Austin: *William Hogarth* (London, 1891)

DOLCE, Lodovico: *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*. (First edition Venice, 1557). See BAROCCHI

DOPPELMAYR, Joh. Gabr.: *Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern* (Nürnberg, 1730)

DOREN, Alfred: *Das Florentiner Zunftwesen* (Stuttgart-Berlin, 1908)

DRACOULIDÈS: *Psychoanalyse de l'artiste et de son oeuvre* (Geneva, 1952)

DRESDNER, Albert: *Die Entstehung der Kunstkritik* (Munich, 1915)

DREY, F.: *Carlo Crivelli und seine Schule* (Munich, 1927)

DREY, P.: *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie* (Stuttgart-Berlin, 1910)

DU BOS, Abbé J. B.: *Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (Paris, 1719) (Quotations from the Paris edition of 1746)

DUFRESNOY, C. A.: *The Art of Painting*. English translation by Dryden (London, 1695)

DÜLBERG, Franz, and BREDIUS, Abraham: 'Der gottlose Maler Johannes Torrentius', *Deutsche Rundschau*, CCIII, pp. 35–52 (1925)

DUPRÉ, E., and DEVAUX: 'La melancholie du peintre Hugo van der Goes', Congrès des médecins aliénistes et neurologistes de France, *L'Encéphale*, V, ii (1910)

DURKHEIM, Emile: *Suicide. A Study in Sociology*. Translated by J. A. Spaulding and George Simpson (Glencoe, Illinois, 1951) (first French edition 1897)

EDWARDS, Edward: *Anecdotes of Painters* (London, 1808)

EEKHOUD, Georges: 'Un illustre uraniste du XVIIe siècle, Jerôme Duquesnoy', *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, II, 277ff. (1900)

EISSLER, K. R.: *Leonardo da Vinci's Psychoanalytic Notes on the Enigma* (New York, 1961)

ESCHE, Sigrid: *Leonardo da Vinci: Das anatomische Werk* (Basel, 1954)

EVANS, Bergen: *The Psychiatry of Robert Burton* (New York, 1944)

EVELYN, John: *The Diary*. Edited by E. S. de Beer (Oxford, 1955)

EVERS, H. G.: *Peter Paul Rubens* (Munich, 1942)

FABRICZY, Cornel von: *Filippo Brunelleschi* (Stuttgart, 1892)

Facezie, buffonerie del Gonella e del Barlacchia e di diversi (Florence, 1622)

FAIRBAIRN, W. R. D.: 'Prolegomena to a Psychology of Art', *British Journal of Psychology*, XXVIII (1938)

FARRINGTON, Joseph: *The Diary*. Edited by James Greig (London, 1924)

FEDDEN, Henry R.: *Suicide. A Social and Historical Study* (London, 1938)

FÉLIBIEN, André: *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres, anciens et modernes* (Paris, 1666–1688) (Quotations from the edition, Trevoux, 1725)

FERGUSON, W. K.: *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation* (Cambridge, Mass., 1948)

FERNOW, C. L.: *Über den Bildhauer Canova und dessen Werke* (Zurich, 1806)

Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens (Leipzig, 1806)

FEULNER, A.: *Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland* (Handbuch der

Kunstwissenschaft) (Wildpark-Potsdam, 1929)

FICINO, Marsilio: *Opera omnia* (Basel, 1561)

FISCHEL, Oskar: *Raphaels Zeichnungen*. Abteilung 6 (Berlin, 1925)

FLEMING, John: 'Robert Adam the Grand Tourist', *The Cornhill*, no. 1004, 118ff. (1955)

FLOERKE, Hanns: *Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturge-schichte*. Die Formen des Kunsthandels, das Atelier und der Sammler (Munich and Leipzig, 1905)

Die fünfundsiebenzig italienischen Künstlernovellen der Renaissance (Munich and Leipzig, 1913)

FLORA, Francesco: *Tutte le opere di Matteo Bandello* (Milan, 1952)

FOGOLARI, Gino: 'L'Accademia Veneziana di Pittura e Scoltura del Seicento', *L'Arte*, XVI (1913)

FRAENCKEL, Ingeborg: *Andrea del Sarto* (Strassburg, 1935)

FRANKL, V. E.: 'Kunst und Geisteskrankheit', *Universitas*, Heft 3 (1958)

FRANZ, Guenther: *Der deutsche Bauernkrieg* (Munich-Berlin, 1933)

FREEDBERG, Sydney J.: *Parmigianino. His Work in Painting* (Cambridge, Mass., 1950)

FREUD, Sigmund: 'Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci', *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, Heft VII (Leipzig-Vienna, 1910). Reprint with additional notes: *Gesammelte Werke*, VIII, pp. 127–211 (London, 1943). English translation by A. A. Brill (New York, 1916)

FREY, Carl: *Il codice Magliabechiano cl. XVII. 17* (Berlin, 1892)

Die Dichtungen des Michelangiolo Buonarroti (Berlin, 1897)

Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forschungen (Berlin, 1907)

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris. Edited by Herman-Walther Frey, volume II (Munich, 1930)

Die Briefe des Michelagniolo Buonarroti (Berlin, 1961)

FRIEDLAENDER, Walter: 'The Academician and the Bohemian: Zuccari and Caravaggio', *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 27ff. (1948)

Caravaggio Studies (Princeton University Press, 1955)

GANTNER, Joseph (and others) : *Die Malerfamilie Holbein in Basel* (Catalogue) (Basel, 1960)

GARDNER, E. G: *The Painters of the School of Ferrara* (London, 1911)

GAYE, Giovanni: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 volumes (Florence, 1839–1840)

GEIGER, Benno: *I dipinti ghiribizzosi di Giuseppe Arcimboldo* (Florence 1954)

GHISELIN, Brewster: *The Creative Process*. Mentor Books (New York, 1958)

GILBERT, Creighton: 'The Archbishop on the Painters of Florence', *The Art Bulletin*, XLI, 75ff. (1959)

GIOVANNOZZI, Vera: 'La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani', *Rivista d'Arte*, XIV, 505ff. (1932)

GNUDI, Cesare (and others) : *Mostra dei Carracci* (Catalogue) (Bologna, 1956)

GOETHE, J. W. von: *Grossherzog Wilhelm Ernst Ausgabe*. Insel Verlag (Leipzig, 1910). Goethe's translation of Cellini's Memoirs first published 1796

GOLDWATER, Robert, and TREVES, Marco: *Artists on Art* (London, 1947)

GOLZIO, Vincenzo: *Raffaello nei documenti* (Rome, 1936)

GOMBRICH, Ernst H.: 'Botticelli's Mythologies', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, VIII, 7ff. (1945)

'Psycho-Analysis and the History of Art', *The International Journal of Psycho-Analysis*, XXXV, iv (1954)

'The Early Medici as Patrons of Art: A Survey of primary Sources', *Italian Renaissance Studies*, edited by E. F. Jacob, pp. 279–311 (London, 1960)

GOTTI, Aurelio: *Vita di Michelangelo Buonarroti* (Florence, 1875)

GOUGENOT, Louis: 'Vie de Robert le Lorrain', in *Mémoirs inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'académie royale* (Paris, 1854)

GRECI, Luigi: 'Benvenuto Cellini nei delitti e nei processi fiorentini ricostruiti attraverso le leggi del tempo', *Quaderni dell'Archivio di antropologia criminale e medicina legale* (Turin, 1930)

GRONAU, Georg: 'Andrea del Castagno debitore', *Rivista d'Arte*, XIV, 503f. (1932)

Documenti artistici urbinati (Florence, 1935)

GRUBE, Karl: *Johannes Busch, Augustinerpropst zu Hildesheim* (Freiburg i. B., 1881)

Des Augustinerpropstes Johannes Busch Chronicon Windeshemense (Halle, 1886)

GUALANDI, Michelangelo: *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, volume II (Bologna, 1845)

GUHL, Ernst: *Künstlerbriefe* (Berlin, 1880)

GUILLET DE SAINT-GEORGES: 'Mémoirs inédits sur les artistes français', *Mémoirs inédits sur la vie des membres de l'académie* (Paris, 1854)

GÜNTHER, FRANZ: *Der deutsche Bauernkrieg* (Munich-Berlin, 1933)

GUTKIND, Curt S.: *Cosimo de' Medici* (Oxford, 1938)

HAHNLOSER, Hans R.: *Villard de Honnecourt* (Vienna, 1935)

HANNOVER, E.: *Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts* (Leipzig, 1907)

HARTLAUB, G. F.: *Fragen an die Kunst* (Stuttgart, 1951)

Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie (Munich, 1959) and WEISSENFELD, Felix: *Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers* (Krefeld, 1958)

HARVEY, John: *Henry Yevele c. 1320 to 1400* (London, 1944)

The Gothic World 1100–1600 (London, 1950)

HAUSER, A.: *The Social History of Art* (London, 1951)

HAUTECOEUR, Louis: *Histoire de l'architecture classique en France*, volume III (Paris, 1950)

HEIDRICH, Ernst: *Albrecht Dürers schriftlicher Nachlass* (Berlin, 1918)

HEIKAMP, D.: 'Vicende di Federigo Zuccari', *Rivista d'Arte*, annuario 1957, VII, pp. 175–232 (1959)

'Ancora su Federigo Zuccari', *Rivista d'Arte*, annuario 1958, VIII 45ff. (1960)

HEILER, Friedrich: *Der Katholizismus* (Munich, 1923)

HEINE, A. F.: *Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes* (Strassburg, 1928)

HEMPEL, Eberhard: *Francesco Borromini* (Vienna, 1924)

HESS, Jacob: *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorrain* (Munich, 1935) 'The Chronology of the Contarelli Chapel', *Burlington Magazine*, XCIII, 186ff. (1951)

HEYDENREICH, Ludwig H.: *Leonardo da Vinci* (London, 1954)

HIEBER, Hermann: *Elias Holl* (Munich, 1923)

HOCKE, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth* (Rowohlt, 1957)

HOGARTH, William: *Anecdotes of William Hogarth written by himself* (London, 1833)

HOLLANDA, Francisco de: *Vier Gespräche über die Malerei*. Original text mit Übersetzung. Edited by J. de Vasconcellos (Vienna, 1899)

HOLMYARD, E. J.: *Alchemy* (Penguin Books, 1957)

HOLT, Elizabeth G.: *Literary Sources of Art History* (Princeton, 1947)

HOOGEWERFF, G. J.: *De Bentvueghels* (The Hague, 1952)

HOUBRAKEN, Arnold: *De Groote Schouburgh* (Amsterdam, 1718-1720). Quotations from the German edition by Wurzbach (Vienna, 1880)

HUIZINGA, Johan: *Herbst des Mittelalters* (Munich, 1924). Modern American edition: *The Waning of the Middle Ages*, Anchor Books (New York, n.d.)

Erasmus and the Age of Reformation, Harper Torchbooks (New York, 1957)

HUTH, Hans: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik* (Augsburg, 1923)

ILG, Albert: *F. X. Messerschmidt, Leben und Werke* (Leipzig, 1885)

IRELAND, John: *Hogarth Illustrated* (London, 1791; third volume 1798)

JAHN, Johannes: 'Die Stellung des Künstlers im Mittelalter', *Festgabe für Friedrich Bülow*. Herausgegeben von Otto Stammer und Karl C. Thalheim, pp. 151-168 (Berlin, 1960)

JANITSCHECK, Hubert: *Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften* (Vienna, 1877)

Die Gesellschaft der italienischen Renaissance und die Kunst (Stuttgart, 1879)

JANSON, H. W.: *The Sculpture of Donatello* (Princeton, 1957)

JENTSCH, E.: 'Die Schreckensneurose Claude Lorrains', *Psychiatrischneurologische Wochenschrift*, XVII (1925) (*Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie*, LXXIII)

JONES, Ernest: 'The Influence of Andrea del Sarto's Wife on his Art', *Imago*, II (1913). Reprinted in *Essays in Applied Psycho-Analysis*, pp. 226-244 (London-Vienna, 1923) (New edition London, 1951)

Sigmund Freud, Life and Work (London, 1955)

JONES, G. P.—See KNOOP

JUCKER, Hans: *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (Frankfurt, 1950)

JUSTI, Karl: *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (Leipzig, 1898)

Diego Velasquez und sein Jahrhundert (Zurich, 1933) (Reprint of edition of 1903)

KALKMANN, A.: *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius* (Berlin, 1898)

KEMPIS—See Thomas À KEMPIS

KETTLEWELL, S.: *Thomas à Kempis* (London, 1882)

KITSON, Michael, and RÖTHLISBERGER, Marcel: 'Claude Lorrain and the *Liber Veritatis*', *Burlington Magazine*, CI, 14ff., 328ff., 381ff. (1959)

KNOOP, Douglas, and JONES, G. P.: *The Mediaeval Mason* (Manchester University Press, 1933)

KÖRTE, Werner: *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte* (Leipzig, 1935)

KRAUTHEIMER, Richard. In collaboration with Trude Krautheimer-Hess: *Lorenzo Ghiberti* (Princeton, 1956)

KRETSCHMER, Ernst: *Körperbau und Charakter* (Berlin, 1921). English edition: *Physique and Character* (London, 1936)

Geniale Menschen (Berlin, 1929). English edition: *The Psychology of Genius* (London, 1931)

KRIS, E.: 'Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VI, 169ff. (1932)

Psychoanalytical Explorations in Art (London, 1952)

and KURZ, Otto: *Die Legende vom Künstler* (Vienna, 1934)

KRISTELLER, Paul: *Andrea Mantegna* (London, 1901)

KUPFFER, E. v.: 'Giovan Antonio—il Sodoma. Der Maler der Schönheit', *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, IX (1908)

KURZ, Otto: *Fakes. A Handbook for Collectors and Students* (London, 1948)

—See KEIS, E.

KUSENBERG, K.: *Rosso Fiorentino* (Strasbourg, 1931)

LABORDE, Le Conte de: *La Renaissance des arts à la cour de France*. Étude sur le seizième siècle (Paris, 1850)

LAMB, Charles: 'The last Essays of Elia: Sanity of True Genius', in *The Works* (London, 1859)

LANCIARINI, V.: 'Dei pittori Taddeo e Federigo Zuccari' ('Atti del processo contro Federigo Zuccari'), *Nuova Riv. Misena*, VI, 104ff., 117ff. (1893)

LANDUCCI, Luca: *Diario Fiorentino*, edited by I. del Badia (Florence, 1883). *A Florentine Diary from 1450 to 1516*. English translation by Alice de Rosen Jervis (London-New York, 1927)

LANGE, K., and FUHSE, F.: *Dürers schriftlicher Nachlass* (Halle, 1893)

LANGE-EICHBAUM, Wilhelm: *Genie, Irrsinn und Ruhm* (Munich, 1942). Fourth edition (Munich-Basel, 1956)

LEGRAND, Francine-Claire, and SLUYS, Felix: *Arcimboldo et les arcimboldesques* (Aalter, Belgium, 1955)

LEHRFELDT, P.: *Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern* (Berlin, 1892)

LÉPICIÉ, François-Bernard: *Vies des premiers peintres du Roi depuis M. Le Brun, jusqu' à présent* (Paris, 1752)

LERNER-LEHMKUHL, Hanna: *Zur Struktur und Geschichte des florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert* (Lebensräume der Kunst, Heft 3) (Wattenscheid, 1936)

LESLIE, Charles Robert, and TAYLOR, Tom: *Life and Times of Sir Joshua Reynolds* (London, 1865)

LEVI, Alda: *Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova* (Rome, 1931)

LOMAZZO, Paolo: *Idea del Tempio della Pittura* (Milan, 1590). Quotations from the Bologna edition of 1785.

LOMBROSO, Cesare: *Genio e follia* (Pavia, 1863). Fourth edition (Turin, 1882)

LOSSNITZER, Max: *Veit Stoss* (Leipzig, 1912)

LUCIAN: *Works*. With an English translation by A. M. Harmon, Loeb Classical Library, Volume III (1947)

LUDWIG, Heinrich: *Leonardo da Vinci. Das Buck von der Malerei* (Vienna, 1888)

MABELLINI, A.: *Delle rime di Benvenuto Cellini* (Rome, 1885)

MACCURDY, Edward: *The Notebooks of Leonardo da Vinci* (London, 1945)

The Mind of Leonardo da Vinci (London, 1952)

MAGURN, Ruth Saunders: *The Letters of Peter Paul Rubens* (Harvard University Press, 1955)

MALVASIA, Carlo Cesare: *Felsina Pittrice, Vite de'Pittori Bolognesi* (Bologna, 1678). If not otherwise stated, the quotations are from the edition Bologna, 1841, two volumes (with notes by Giampietro Zanotti)

MANCINI, Giulio: *Considerazioni sulla Pittura*. Edited by Adriana Marucchi and Luigi Salerno (Rome, 1956)

MANDER, Carel van: *Dutch and Flemish Painters*, translated from the *Schilderboek* by C. van de Wall (New York, 1936). Dutch and German edition by H. Floerke (Munich, 1906) (First edition Alkmaar, 1604)

MANETTI, Antonio: *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*. Edited by Elena Toesca (Florence, 1927)

MARABOTTINI, A.: 'Novità sul Lucchesino', *Commentari*, V (1954)

MARAÑÓN, G.: *El Greco y Toledo* (Madrid, 1956)

MARITAIN, Jacques: *Art and Scholasticism*. Translated by J. F. Scanlan (London, 1946)

MARTIN, W.: 'The Life of a Dutch Artist', *Burlington Magazine*, XI, 357ff. (1907)

MARTINELLI, Valentino: '*L'amor divino"tutto ignudo" di Giovanni Baglione e la cronologia dell'intermezzo caravaggesco*', Arte Antica e Moderna, V, pp. 82—96 (1959)

MARX, Arnold: *Die Gold und Rosenkreutzer. Ein Mysterienbund des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Deutschland* (Berlin, 1929)

MENGS, Anton Raphael: *The Works of Anthony Raphael Mengs*. Translated from the Italian. Published by Joseph Nicholas D'Azara, two volumes (London, 1796)

MEYER, Christian: *Die Selbstbiographie des Elias Holl, Baumeister der Stadt Augsburg* (Augsburg, 1873)

MILANESI, Gaetano: *Documenti per la storia dell'arte Senese* (Siena, 1854—1856)

Le lettere di Michelangelo Buonarroti (Florence, 1875)

MISSIRINI, Melchior: *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca* (Rome, 1823)

MITCHELL, Charles: 'Archaeology and Romance in Renaissance Italy', *Italian Renaissance Studies*, edited by E. F. Jacob (London, 1960)

MÖLLER, E.: 'Salai und Leonardo da Vinci', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*, Vienna, N.F. II, 139ff. (1928)

MONTAIGLON, A. de: *Correspondence des directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris, 1889ff.

MORPURGO, S.: *Il Libro di buoni costumi di Paolo Messer Pace da Certaldo*. Documenti di vita trecentesca fiorentina (Florence, 1921)

MORSELLI, Henry: *Suicide: An Essay on Comparative Moral Statistics* (New York, 1882)

MOTTA, E.: *Bibliografia del suicidio* (Bellinzona, 1890)

MÜNTZ, Eugène: *Les arts à la cour des Papes pendent le XV*[e] *et le XVI*[e] *siècle* (Paris, 1878—1882)

MURATORI: *Rerum italicarum scriptores*, edited by A. Sorbelli, volume XXIII

MURRAY, Peter: 'Notes on some early Giotto Sources', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, 58ff. (1953)

NEUDÖRFER, Johann: *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*. Edited by G. W. K. Lochner (Quellenschriften für Kunstgeschichte X) (Vienna, 1875)

NICOLAI, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Volume VI (Berlin-Stettin, 1785)

NICOLSON—See CRINÒ

NORTHCOTE, James: *The Life of Sir Joshua Reynolds* (second edition, London, 1818)

Memorials of an Eighteenth Century Painter. Edited by Stephen Gwynn (London, 1898)

OLSEN, Harold: *Federico Barocci* (*Figura*, VI) (Stockholm, 1955)

OPPENHEIMER, Sir Francis: *Stranger Within. Autobiographical Page* (London, 1960)

ORBAAN, J. A. F.: 'Notes on Art in Italy', *Apollo*, VI, p. 158 (1927)

ORIGO, Iris: *The Merchant of Prato, Francesco di Marco Datini* (London, 1957)

OVERBECK, J.: *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden* Künste bei den Griechen (Leipzig, 1868)

OZZOLA, Leandro: *Vita e opere di Salvator Rosa* (Strasbourg, 1908)

PAATZ, W.: '*Die Gestalt Giottos im Spiegel einer zeitgenössischen Urkunde*', in *Eine Gabe der Freunde für Carl Georg Heise* (Berlin, 1950)

PACCAGNINI, Giovanni: *Simone Martini* (Milan, 1955)

PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Edited by F. J. Sanchez Canton (Madrid, 1956) (First edition,

1649)

PALOMINO, Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica* (Madrid, 1947) (First edition, 1715–1724)

PANNENBORG, H. J. and W. A.: 'Die Psychologie des Zeichners und Malers', *Zeitschrifl für angewandte Psychologie*, XII, pp. 230–275 (1917)

'Die Psychologie der Künstler. Beitrag zur Psychologie des Bildhauers', *ibid.*, XVI, pp. 25–39 (1920)

PANOFSKY, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York, 1939)

Albrecht Dürer (Princeton, 1943)

Abbot Suger (Princeton, 1948)

Early Netherlandish Painting, its Origin and Character (Cambridge, Mass., 1953)

Renaissance and Renascences in Western Art (Stockholm, 1960)

and SAXL, Fritz: *Dürers 'Melencolia' I* (Leipzig-Berlin, 1923)

PANZACCHI, E.: *Il libro degli artisti* (Milan, 1902)

PASCOLI, Lione: *Vite de'pittori, scultori ed architetti moderni*, two volumes (Rome, 1730–1736)

PASSAVANT, J. D.: *Raphael d'Urbin*. Edition française par M. Paul Lacroix (Paris, 1860)

PASSERI, Giambattista: *Vite de' Pittori Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, Morti dal 1641 fino al 1673* (Rome, 1772). Modern edition: *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*. Edited by Jacob Hess (Leipzig and Vienna, 1934). Quotations from the 1934 edition

PASTO, T. A., and KIVISTO, P.: 'Art and the Clinical Psychologist', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XII (1953)

PASTOR, L. v.: *Geschichte der Päpste*, Volume XI (Freiburg i.B., 1927)

PELMAN, C.: *Psychische Grenzzustände* (Bonn, 1912)

PEROSA, Alessandro, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone* (London, 1960)

PETRARCA, Francesco: *Opera* (Basel, 1581)

Epistolae de rebus familiaribus et variae. Edited by J. Fracassetti (Florence, 1859)

'Secretum', a cura di Enrico Carrara, in *Prose* (Milan-Naples, 1955)

PETRONIUS: *The Satyricon*. Translated by J. M. Mitchell (London, 1923)

PEVSNER, Nikolaus: *Academies of Art Past and Present* (Cambridge University Press, 1940)

PIATTOLI, Renato: 'Un mercante del Trecento e gli artisti del tempo suo', *Rivista d'Arte*, XI (1929) ; XII (1930)

PIERACCINI, Gaetano: *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo* (Florence, 1925)

PIKER, Philip: '1817 Cases of Suicidal Attempts', *American Journal of Psychiatry*, p. 97 (July 1938)

PILES, R. de—See DE PILES

PILGRIM, Charles W.: 'Genius and Suicide', *Popular Science Monthly*, XLII (1893)

PINDER, Wilhelm: *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas* (Berlin, 1926)

PINI, Paolo: *Dialogo di Pittura* (Venice, 1548)

PIRRI, Pietro: 'L'architetto Ammanati e i Gesuiti', *Archivium Historicum Societatis Jesu*, XII (1943)

PLAUT, Paul: *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit* (Stuttgart, 1929)

PLINY: *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*. Translated by K. Jex-Blake. Commentary and Introduction by E. Sellers (London, 1896)

PLUTARCH: *Lives*. With an English translation by Bernadotte Perrin, volume III, Loeb Classical Library (1916)

POESCHEL, Hans: *Kunst und Künstler im antiken Urteil* (Munich, 1925)

POLITIAN: *Angelo Polizianos Tagebuch*. Edited by A. Wesselski (Jena, 1929)

POLLAK, Oskar: 'Italienische Künstlerbriefe aus der Barockzeit', *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XXXIV, Beiheft (1913)

POPHAM, A. E.: *The Drawings of Parmigianino* (New York, 1953)

PORTIGLIOTTI, G.: 'La morte di Raffaello', *L'Illustrazione Medica Italiana*, II, pp. 23–26 (1920)

PORTOGHESI, Paolo: 'Saggi sul Borromini', *Quaderni dell' Istituto di Storia dell' Architettura*, nos. 25, 26 (1958)

POSNER, Donald: 'Annibale Carracci and his School: The Paintings of the Herrera Chapel', *Arte Antica e Moderna* (1960)

PREUSS, Hans: *Martin Luther. Der Künstler* (Gütersloh, 1931)

PRICE, G. E.: 'A Sixteenth Century Paranoiac (Benvenuto Cellini) ', *New York Medical Journal*, IC, p. 727 (1914)

PROSKE, Beatrice Gilman: *Pompeo Leoni* (New York Hispanic Society, 1956)

PROTA-GIURLEO, Ulisse: *Pittori napolitani del Seicento* (Naples, 1953)

PUERARI, Alfredo: *Boccaccino* (Milan, 1957)

RAMAZZINI, Bernardino: *De morbis artificum* (Padua, 1713). Translation and notes by Wilmer Cave Wright (University of Chicago Press, 1940)

READ, Herbert: *Art and Society* (London and Toronto, 1937)

REDIG DE CAMPOS, Deoclecio: *Raffaello e Michelangelo* (Rome, 1946)

REHORST, A. J.: *Torrentius* (Rotterdam, 1939)

REICKE, E.: *Willibald Pirckheimers Briefwechsel I*, 'Veröffentlichungen zur Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation, Humanistenbriefe, IV' (Munich, 1940)

REITLER, Rudolf: 'Eine anatomisch-künstlerische Fehlleistung Leonardos da Vinci', *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, IV, pp. 205–207 (1916–1917)

RICE, D. Talbot—See BYRON, R.

RICHARDSON, Jonathan: *An Essay on the Theory of Painting* (London, 1715)

RICHTER, Jean Paul: *The literary Works of Leonardo da Vinci* (London, 1939)

RIDOLFI, Carlo: *Le maraviglie dell'arte, overo Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello stato* (Venice, 1648). Quotations from the edition by Detlev von Hadeln, 2 volumes (Berlin, 1914—1924)

ROBB, Nesca A.: *Neoplatonism of the Italian Renaissance* (London, 1935)

ROOSES, Max and RUELENS, Charles: *Correspondance de Rubens*, Volume II (Antwerp, 1898)

ROSA, Salvator: *Poesie e lettere edite e inedite*. Edited by G. A. Cesareo (Naples, 1892) (First edition 1695)

ROSENBERG, Jakob: *Rembrandt* (Cambridge, Mass., 1948)

ROTH, Friedrich: 'Die Chronik des Augsburger Malers Georg Preu des Älteren 1512—1537', *Die Chroniken der schwäbischen Städte. Augsburg* (Leipzig, 1906)

RÖTHLISBERGER—See KITSON

ROTT, Hans: *Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. I. Bodenseegebiet* (Stuttgart, 1933)

ROY, Maurice: 'La mort du Rosso', *Bulletin de la Société de l'Histoire Française* (1920), 82ff. Reprinted in *Artistes et monuments de la Renaissance en France*, 148ff. (Paris, 1929)

RUPPRICH, Hans: *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass* (Berlin, 1956)

SACCHETTI, Franco: *Il Trecentonovelle*. Edited by Vincenzo Pernicone (Florence, 1947)

SALERNO, Luigi, 'The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani', *Burlington Magazine*, CII, 93ff. (1960)

SALZMAN, L. F.: *English Life in the Middle Ages* (Oxford, 1927)

Building in England down to 1540 (Oxford, 1952)

SANDBY, W.: *The History of the Royal Academy of Arts* (London, 1862)

SANDER, H. G.: 'Beiträge zur Biographie Hugos van der Goes und zur Chronologie seiner Werke', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXV, 512ff. (1912)

SANDRART, Joachim v.: *Teutsche Academic der Edlen Bau-Bild- und Mahlerey-Künste* (Nürnberg, 1675). Quotations from the edition by Peltzer (Munich, 1925)

SANDULLI, Alfredo: *Arte delittuosa* (Naples, 1934)

S.TERESA OF JESUS: *Works*. Edited by John J. Burke (New York, 1911)

SAXL, Fritz: *Lectures* (London, 1957)

—See PANOFSKY

SCHAPIRO, Meyer: 'On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art', in *Art and Thought*. Issued in Honor of Dr. Ananda K. Goomaraswamy. Edited by K. Bharatha Iyer (London, 1947)

'Two Slips of Leonardo and a Slip of Freud', *Psychoanalysis. Journal of Psychoanalytic Psychology*, IV, ii, pp. 3—8 (1955—1956)

'Leonardo and Freud: An Art-Historical Study', *Journal of the History of Ideas*, XVII, pp. 147—178 (1956)

SCHARF, Alfred: *Filippino Lippi* (Vienna, 1935)

SCHLOSSER, J. von: *Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters* (Vienna, 1891)

Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten. I commentarii (Berlin, 1912)

La Letteratura artistica. Translation of *Die Kunstliteratur* (Vienna, 1924) with bibliographical additions by O. Kurz (Florence, 1956)

SCHNEIDER, Daniel: *The Psychoanalyst and the Artist* (New York, 1950)

SCHNITZER, Josef: *Savonarlo* (Munich, 1923)

SCHULTZE, Rudolf: *Geschichte des Weins und der Trinkgelage* (Berlin, 1867)

SCHWEITZER, Bernhard: 'Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike', *Neue Heidelberger Jahrbücher* (1925)

SEDLMAYR, Hans: *Die Architektur Borrominis* (Berlin, 1930)

SEIBT, G. K. W.: *Hans Sebald Beham* (Frankfurt, 1882)

SELIGMANN, Kurt: *The History of Magic* (New York, 1948)

SELLERS, E.—See PLINY

SENECA: *Epistolae morales*. Edited by Richard M. Gummere, Volume II (Loeb Classical Library, London, 1920)

Moral Essays. Edited by John W. Basore (Loeb Classical Library, London, 1932)

SEZNEC, Jean and ADHÉMAR, Jean: *Diderot. Salons* (Vol. II: 1765) (Oxford, 1960)

SHAFTESBURY, Anthony, Earl of: *Characteristicks*, volume I. Treatise III. 'Soliloquy: or, Advice to an Author'. (London, 1732) (first edition 1710)

SLUYS—See LEGRAND

SMITH, J. T.: *Nollekens and his Times* (London, 1949) (first edition 1828)

SOPRANI, Raffaele: *Le vite de'pittori, scultori, et architetti genovesi* (Genoa, 1674). Quotations from the expanded edition by Giuseppe Ratti, 2 volumes (Genoa, 1768–1769)

STEINMANN, E., and WITTKOWER, R.: *Michelangelo-Biblio-graphie 1510–1526* (Leipzig, 1927)

Michelangelo im Spiegel seiner Zeit (Leipzig, 1930)

Michelangelo e Luigi del Riccio (Florence, 1932)

STETTEN, Paul von: *Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichs-Stadt Augsburg* (Augsburg, 1779–1788)

STILLMAN, Damie: *The Genesis of the Adam Style*. Dissertation, Columbia University. Unpublished (New York, 1961)

SWEENEY, James Johnson: *Marc Chagall* (New York, 1946)

SYMONDS, John A.: *The Renaissance*, volume II (London, 1877)

The Life of Michelangelo Buonarroti (London, 1893)

TATHAM, E. H. R.: *Francesco Petrarca* (London, 1925)

TAYLOR, A. E.: *A Commentary on Plato's Timaeus* (Oxford, 1928)

TESDORPF, Karl Wilhelm: *Johannes Wiedewelt, Dänemarks erster klassizistischer Bildhauer* (Hamburg,

1933)

THIEME, Gisela: *Kunsthandel in den Niederlanden im 17. Jahrhundert* (Cologne, 1959)

THOMAS À KEMPIS: *The Imitation of Christ*. English by Leo Sherley-Price (Penguin Classics, 1952)

TIETZE, H.: 'Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstätte', *Jahrbuch des A. H. Kaiserhauses*, Vienna, XXVI (1906–1907)

Tizian. Leben und Werk (Vienna, 1936)

TIETZE-CONRAT, E.: Österreichische Barockplastik (Vienna, 1920)

TOLNAY, Charles de: *Michelangelo*. Volume I. *The Youth of Michelangelo* (Princeton, 1943) : volume V. *The Final Period* (1960)

TORRE, A. della: *Storia dell' Accademia Platonica* (Florence, 1902)

TRAUMAN-STEINITZ—See BAVETTA

TRIVAS, N. S.: *Frans Hals* (London, 1941)

VAES, M.: 'La colonie flamande de Rome au XV[e] et XVI[e] siècle', *Bulletin de l'Institut Belge de Rome*, 163ff. (1919)

VALLE, Guglielmo della: *Lettere Sanesi* (Rome, 1786)

VASARI, Giorgio: *Le vite de'più eccelenti pittori scultori ed architetti*. Edited by Gaetano Milanesi, 9 volumes (Florence, 1878–1885). Quotations from the edition. Vasari's first edition 1550; enlarged second edition 1568. English edition by Gaston de Vere, 10 volumes (London, 1911–1915)

VENTURI, A.: *Storia dell' Arte Italiana*, IX, iv (Milan, 1929) ; IX, v (1932) ; X, iii (1937)

VERCI: *Notizie intorno alla vita e alle opere di Pittori, Scultori e Intagliatori della città di Bassano* (Venice, 1775)

VILLANI, Filippo: *Le vite d'uomini illustri fiorentini* (Collezione di storici e cronisti italiani, volume VII) (Florence, 1847)

VILLARI, P. and CASANOVA, E.: *Scelte di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola* (Florence, 1898)

VITA, Alessandro del: *Rapporti e contrasti fra artisti nel Rinascimento* (Arezzo, 1958)

VITRUVIUS: *De architectura libri X*. Edited by Frank Granger (Loeb Classical Library, London, 1931–1934)

WACKERNAGEL, Martin: *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938)

WALDBURG-WOLFEGG, Graf Johannes von: *Lukas Moser* (Berlin, 1939)

WALKER, D. P.: *Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella* (London, 1958)

WALKER, John: *Bellini and Titian at Ferrara* (London, 1956)

WALPOLE, Horace: *Anecdotes of Painting in England*, volume V, edited by F. W. Hilles and P. B. Daghlian (Yale University Press, 1937)

WARBURG, A.: *Gesammelte Schriften* (Leipzig-Berlin, 1932)

WATERHOUSE, Ellis: *Reynolds* (London, 1941)

WEISSENFELD, F.—See HARTLAUB

WEIXLGÄRTNER, Arpad: 'Eine Nürnberger Steuerrechnung mit Eintragungen, die Albrecht Dürer betreffen', *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beilage der *Graphischen Künste*), no. 2 (Vienna, 1914)

'Dürer und Grünewald', *Göteborgs Kungl. Vetenskapsoch Vitterhets-Samhällers Handlingar.* Ser. A, Bd. IV, no. 1 (Göteborg, 1949)

WEIZSÄCKER, H.: *Adam Elsheimer* (Berlin, 1936)

WESCHER, Paul: 'The "Idea" in Giuseppe Arcimboldo's Art', *Magazine of Art*, XXXXIII, pp. 3—8 (1950)

WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect* (Princeton, 1955)

WICKRAM, Joerg: *Das Rollwagenbüchlein* (1555). Edited by Insel Verlag (Leipzig, n.d.)

WILKINS, Ernest H.: *Petrarch at Vaucluse* (Chicago, 1958)

WITTKOWER, Rudolf: 'Inigo Jones, "Puritanissimo Fiero"', *Burlington Magazine*, XC, 50f. (1948)

The Artist and the Liberal Arts (University College, London, 1952)

Gianlorenzo Bernini (London, 1955)

Art and Architecture in Italy 1600—1750 (Pelican History of Art, 1958)

'Individualism in Art and Artists: A Renaissance Problem', *Journal of the History of Ideas*, XXII, pp. 291—302 (1961)

'The Vicissitudes of a Dynastic Monument: Bernini's Equestrian Statue of Louis XIV', in *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky* (New York, 1961)

WOLTMANN, Alfred: *Holbein and his Time*. Translated by F. E. Bunnett (London, 1872)

Holbein und seine Zeit. Second edition (Leipzig, 1874—1876)

WOODWARD, John: *Tudor and Stuart Drawings* (London, 1949)

XENOPHON: *Memorabilia and Oeconomicus.* Edited by E. C. Marchant (Loeb Classical Library, London, 1923)

Apologia Socratis. Edited by O. J. Todd (Loeb Classical Library, London, 1947)

YATES, Frances: *The French Academies of the Sixteenth Century* (London, 1947)

ZILBOORG, Gregory: 'Differential Diagnostic Types of Suicide', *Archives of Neurology and Psychiatry*, XXXV (1936)

in collaboration with George W. Henry: *A History of Medical Psychology* (New York, 1941)

ZILS, W.: *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien* (Munich, 1913)

ZILSEL, E.: *Die Entstehung des Geniebegriffes* (Tübingen, 1926)

ZUCCARI, F.: *L'idea de' pittori, scultori et architetti* (Turin, 1607)

ZUCCHINI, Guido: 'Un libro-cassa del pittore Marcantonio Franceschini', *L'Archiginasio*, pp. 66—71 (1942)

ZUCKER, M.: *Dürers Stellung zur Reformation* (Erlangen, 1886)

ZÜLCH, Walter Karl: *Der historische Grünewald* (Munich, 1938)

'Jerg Ratgeb, Maler', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XII—XIII, pp. 165—197 (1943)

ZWINGER, Jacob: *Theatrum humanae vitae* (Basel, 1604)

图片目录

055 图7 一幅显示三个15世纪南德建筑师的巡游路线的地图（由约翰·哈维和巴茨福德出版社提供）。

中世纪的石匠大师和手工艺人经常从一处迁往另一处去寻找工作机会。在德国，这个习俗一直流行至15世纪。

066 图8 雅各伯·阿斯穆斯·卡斯滕斯，《酒神和丘比特》，1796年，哥本哈根，丹麦国家美术馆。

卡斯滕斯彻头彻尾的学院风格丝毫不见他在违抗柏林普鲁士大臣的要求时所表现出的那种叛逆精神。

073 图9 萨尔瓦托·罗萨，《圣徒科兹摩和达米安的殉难》，1669年，罗马圣乔万尼教堂。

虽以浪漫风景画闻名，但比起其他作品，罗萨本人更喜欢这幅宏伟的祭坛画。在作品完成后，他累得筋疲力尽，并坚信自己已经超越了米开朗琪罗。

077 图10 扬·李斯，《圣布鲁纳的幻象》，维琴察美术馆。

他之后于1628年左右还创作了一幅更大版本的巨幅油画，如今保存在威尼斯圣尼各老堂。李斯绘制了很多作品，激情的笔触流露出他的疯狂创造力。这种能量爆发紧随而至的往往是无为周期。

081 图11 弗兰恰比乔，《圣母的婚礼》，1515年前，湿壁画，细部，佛罗伦萨的圣安农齐亚塔教堂。

因为在作品完成之前就被公之于众，这位被惹恼的暴躁画家用瓦工的锤子敲毁了其中一些人像，痕迹至今依然清晰可见。

087 图12 雅各布·彭托尔莫，《一个年轻男子的习作》，素描，佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

彭托尔莫作品的幽灵特质似乎反映出艺术家内省的本质和痛苦的心灵。

090 图13 米开朗琪罗胸像，巴黎卢浮宫。

这是在米开朗琪罗去世四个月中，根据达妮埃莱·达·伏泰拉的蜡模翻制的几个青铜雕塑之一。蜡模是根据素描制作的，甚至有可能就是遗容面模。为了在铸像中表现出他的敏感、戏剧性和高贵，正如同代人在他的脸上所看到的那样，因断鼻而更显丑陋的米开朗琪罗明显经过了理想化的处理。

096 图14 莱奥纳尔多·达·芬奇，《自画像》，素描，都灵皇家图书馆。

当时60岁左右的莱奥纳尔多将自己描绘成一个老态龙钟、满脸皱纹的思想家形象，嘴角流露出痛苦和失望的表情。

099 图15 科佩，《圣马太和天使》，大理石，罗马朝圣者三一教堂。

“多疑的忧郁症患者”科佩在1615年去世时留下了这件笨拙丑陋的未完成作品。30多年来，他一直极其隐秘地在为此工作。

101 图16 费德里科·巴洛奇，《逃往埃及途中的休息》，1573年，梵蒂冈美术馆。

艺术家描述了他在创造这个平和场景时的痛苦。他的画几乎不会让人觉得是由一个深感不安的臆病患者所作。

是由一个无法应对现实的忧郁患者创作的作品。

155 图27 弗朗西斯科·迪凯努瓦,《圣苏珊娜》,1629—1633年,大理石,罗马圣雷多圣母堂。

这座拥有经典姿态和祥和表情的雕像是一个深陷抑郁的人所完成的作品。迪凯努瓦在生命的最后几个月中可能发疯了。

158 图28 卡洛·多尔奇,《抹大拉》,约1670年,佛罗伦萨皮蒂宫。

多尔奇表达了虔诚的奉献精神,这点从他作品的虔诚性上也能发现。在晚年时,他的谨慎和羞怯变成了一种极端的抑郁。

165 图29、图30 梅塞施密特,《斯威登像》(1769年,镀金头像,维也纳);《费斯勒像》(约1780年,头像,伯拉第斯拉瓦)。

这些胸像展现了梅塞施密特整个职业生涯的知名赞助人的模样。此外,他完全遵循了欧洲艺术从巴洛克风格到新古典主义风格的发展总趋势。

166 图31、图32、图33 梅塞施密特,《微笑的老人》《喙头》《不满的男人》。三座胸像都属于性格头像系列(始于约1770年),如今尚存49件,维也纳奥地利美术馆。

这些头像已经成为一项深刻的精神分析研究课题。在梅塞施密特的案例中,"神智正常的"和"精神疾病的"创作很难做出明确的区分,尤其是他在创作这个令人困惑的系列同时,也在制作完美的传统半身像。

176 图34 罗索·菲奥伦蒂诺,枫丹白露宫大画廊,1534—1537年。

在大批艺术家的协助下,罗索在这里创造了16世纪最成功的装饰工程之一。皇室赞助人把他带到了职业的顶峰,但他极有可能是死于自杀。

180 图35 弗朗西斯科·巴萨诺,《自画像》(常被认作是莱安德罗·巴萨诺的作品),佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

作为一个极具天赋的画家,有一个赫赫有名的父亲和一个精神失常的母亲,弗朗西斯科遭受了焦虑和妄想的折磨,过着被迫害的妄想生活,最终结束了自己的生命。

180 图36 弗朗西斯科·博罗米尼,四泉圣嘉禄堂的圆顶,1638—1641年,罗马。

博罗米尼的建筑甚至在他生前就被认为是奇怪和"充满幻想的"。有人坚持认为他的作品揭示了他的进步精神。

184 图37 彼得罗·泰斯塔,版画,1641年。

这个神秘设计常被误称为"冬天的寓言"。泰斯塔偏爱奇怪的主题,也许是一个极度抑郁的人所产生的幻象。他很有可能是投河自尽的。

187 图38 伊曼纽尔·德·维特,《教堂内部》,署名日期为1656年,汉堡艺术馆。

作为17世纪装饰教会内部的最有成就和最冷静的荷兰画家之一,德·维特过着一种奇怪的放荡生活。他在晚年时一贫如洗,心灰意冷下亲手结束了自己的生命。

191 图39 让-路易·索斯,《酒神狂欢节》,素描,署名:索斯,纽约私人收藏。

这幅素描体现了一个在学院受传统教育的艺术家风格,但索斯必然是一个早期的浪漫主义者。他在婚礼前夕的自杀不由让人联想到《波希米亚人》的氛围。

山修道院。

巴齐的绰号“索多马”透露出了他的名声。他说话尖酸刻薄，喜欢赛马和花哨的衣服，拥有一座私人动物园。他在自画像中展现了他的华丽服饰，身边环绕的是他饲养的一些动物。

232 图50 米开朗琪罗，《最后的审判》，1536—1541年，细部，梵蒂冈西斯廷教堂。

反对裸体的反宗教改革派鼓惑教皇保罗四世为引发争议的一大批裸体加上了衣物，就在《最后的审判》完成14年后。

232 图51 马尔切洛·韦努斯蒂，《最后的审判》临摹画，1549年，在达妮埃莱·达·伏泰拉加上衣服之前，细部，那不勒斯的迪卡波迪蒙特博物馆。

韦努斯蒂的临摹画展现了壁画的最初状态。不过，给一些人物“加上衣物”的达妮埃莱·达·伏泰拉对老师的作品还是表现出了尽可能的尊重。

234 图52 巴尔托洛梅奥·阿曼纳蒂，海神喷泉的青铜像，1571—1575年，佛罗伦萨市政广场。

在反宗教改革教会的朴素观念的影响下，年老的阿曼纳蒂对自己早期的作品提出了强烈反对，比如图中所示的刺激感官的青铜人像。

234 图53 佚名，约1275年。《天堂曲》的聪慧处女之一的头像，马格德堡大教堂。

中世纪的教堂和寺院中充斥着感性肉欲的作品，但制造者可能是循规蹈矩的虔诚信徒。

236 图54 弗朗西斯科·富里尼，《安德洛墨达》，罗马国家美术馆。

当艺术家开始关注道德行为和艺术完整性之间的联系时，自我意识，甚至伪善开始出现。富里尼的作品就是一例，他很随意地就冒出进修道院的想法。

236 图55 贝尼尼，圣特蕾莎的头像，1645—1652年。大理石。《圣特蕾莎的迷狂》的细部，罗马维多利亚圣母教堂。

与许多其他同代艺术家相比，贝尼尼更加了解应该如何把反宗教改革教会的严厉道德要求和健康的性感结合起来。

246 图56 切利尼，《达娜厄和年轻的珀尔修斯》。《珀尔修斯像》底座细部，1545—1554年，佛罗伦萨兰齐敞廊。

如果切利尼像一些现代作家认为的那样，是一个出现幻觉的妄想症患者，那么他就不会在艺术生产过程中有无限的耐心和无情的自我批评。

248 图57 米兰奥梅诺尼宫，1565年后根据莱奥尼的设计进行了重建和装饰。

雕塑家莱昂内·莱奥尼——一个真正的恶棍光鲜亮丽地住在这座让人印象深刻的宫殿里，这个例子有力地说明了文艺复兴社会对公然践踏法律和尊严的违法者的无动于衷。

251 图58 卡拉瓦乔，《手提哥利亚头颅的大卫》的细部，约1605年，罗马波各赛美术馆。

卡拉瓦乔的不法行为和残酷的现实主义往往是联系在一起的，但如果就此认为肆无忌惮的个性和革命性风格之间是互补的话，这种观点只是谬论。

从16世纪末开始，对烟草的热情追求已经仅次于烈酒。在17世纪荷兰绘画的酒馆场景中，没有烟斗几乎是不可想象的。大麻混合烟草让酒鬼们变得更加不省人事。

虽然在个人需求上很节制，但这位热那亚最著名的木雕家喜欢殷勤地款待朋友，为此花钱如流水。他的作品具有强烈虔诚的宗教性。

班迪内利时时惦记着要进一步提升他的职业声望。他给自己创办的中等规模的学校取了一个不可思议的名字——“学院”，这幅版画很可能是用于宣传的目的。

作为圣卢卡学院第一任校长，祖卡里打算让学院继承他在宾西亚丘的房子，他以表现一个艺术家职业信条的深奥寓言来装饰房子。

这幅肖像画是揭示一个17世纪绅士艺术家双重生活的图像资料。多尔奇将自己同时描绘成一个衣着华丽的思想家和一个辛苦劳作的工匠。

因为一幅绘画作品受到严厉批评，祖卡里就画了这幅寓意画作为对此的尖锐回应。因而引发了一桩丑闻，被冒犯的当事人认为自己被画成了无知和嫉妒的寓言人物。

这件平庸的古董受到曼泰尼亚的珍视。当老画家手头拮据时，他下定决心以高价卖给自己的赞助人伊莎贝拉·德·斯特。

博洛尼亚的业务手段很独特，他在晚年时常抱怨自己穷困潦倒，可他却一直过着奢华的生活，而且能够支付庄严的纪念礼拜堂的费用。

为了筹集尼德兰之旅的费用，丢勒在途中出售或交换他的素描、版画和木刻画。这幅画上的题词为“这是我在安特卫普的宿主约布斯特·普朗特菲科，1520年”，画中人是一个客栈老板，画像的回赠是一块白色珊瑚。

没有人怀疑提香作为一位艺术家的真诚，但他也是一个关心自身利益的理性现实主义者。他在《三位一体》中画了瓦格斯的肖像，后者是西班牙在威尼斯的特使，但他向西班牙菲利普二世提议可以把他换成任何一个他喜欢的人。这个肖像后来换成了约布，即那个右手高举的蓄胡男人。

像证据就得出关于艺术家个性的结论。

381 图88 安德烈亚·德尔·萨托，《哈匹圣母》，1517年，佛罗伦萨乌菲齐美术馆。

精神分析师恩斯特·琼斯认为底座的鹰身女妖影射了艺术家在潜意识中对跋扈妻子的态度，从历史观点来看这是一个站不住脚的解释。

381 图89 菲利皮诺·利皮，《圣塞巴斯蒂亚诺》，1503年，细部，热那亚白宫。

作为教会胜利的象征之一，殉道的基督徒站在一个异教徒的祭坛上，画家以海妖的侧面像来表现异教。

索 引

［条目后的数字为原书页码，即本书边码］



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

《土星之命》是一本涉猎广泛、叙述紧凑又充满睿智的佳作，堪称艺术史写作上一次先锋的尝试。作者对古希腊至法国大革命时期艺术家的大量传记素材进行了梳理和研究，通过分析艺术家独特的个性、古怪的行为及各异的命运，对他们社会地位的变化、形象的塑造、性格与作品之间的关系等话题进行了饶有趣味的探讨，并解析了怪癖、疯狂、贪啬、自虐等人性的弱点何以在艺术天才身上突显为令人揶揄的病疵。

本书自1963年出版后，不断再版，《时代周刊》称其为“一本罕见的集学术与八卦为一体、令人愉悦的艺术史经典著作”。



商务印书馆官方微信

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术 艺术史
ISBN 978-7-100-16919-6



定价：110.00元